

*”PERSECUCIONES Y SACRIFICIOS EN LA
PELÍCULA MEXICANA AMORES PERROS (2000) DE
ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑARRITU . UNA LECTURA DE
CATEGORÍAS NARRATIVAS ”*

ILOS, SPA4309- Masteroppgave i Spanskspråklige literatur

av Mario Enrique Álvarez Ruiz.

Veileder: Juan Pellicer.

Høst 2008

Iberoromansk seksjon

RESUMEN/SAMMENDRAG.

En esta tesina realizamos una lectura tripartita de la película *Amores perros* y proponemos la hipótesis de una cuarta lectura. Primeramente estudiamos los problemas del secuenciado y temporalización en la lectura sintagmática, y luego las cuestiones de la causalidad versus cronología en la lectura paradigmática, analizando las diferentes secuencias fílmicas. Seguimos las conflictivas relaciones entre lo consecutivo temporal del discurso y lo consecuente lógico de la historia, o sea la dinámica del relato fílmico entendido por la narratología clásica. A continuación vemos la tercera lectura llamada ideológica y retórica, estudiando las distorsiones del relato cinematográfico en sus determinaciones estilísticas. Prestamos especial cuidado al describir la especificidad de la obra que nos ocupa.

Basándonos en lo anterior planteamos nuestra propuesta de lectura “persecutoria-sacrificial” en la conclusión del capítulo 4. En ella ofrecemos nuestra propuesta del entrecruzado de irreversibilidad y distorsiones de la película, aventurándonos en la narratología posestructuralista. Reconocemos la continuada dinámica contradictoria y explosiva de *Amores perros*, y la especificidad de su elección audiovisual inabarcable en las anteriores “redadas” analíticas. Advertimos, pues, las profundas implicaciones tanto eróticas y tanáticas como socialmente descriptivas (y ferozmente críticas) que demuestra *Amores perros*, la indivisibilidad del discurso presentado al espectador.

En esta cuarta lectura propuesta se busca una aplicación de lo persecutorio y sacrificial en cuanto dinámica lectora. Distinguimos las estrategias discursivas donde González Iñárritu Iñárritu revela una trama de personajes sacrificados bajo la apariencia de la conocida trama de acciones. En la conclusión se establece como este entrecortamiento temporal y fuerza dramática del relato trenzado por el director González Iñárritu, demuestra los mismos claros y sabios signos de “literariedad” estudiados por los formalistas rusos ya en los años 30. Esto hace *Amores perros* un ejemplo de la irreducible “ambigüedad” última del discurso fílmico y al tiempo de la feroz honestidad final de toda Literatura (léase Cine) digna de su nombre.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.

1. LECTURA TRIPARTITA DEL RELATO FÍLMICO Y BOSQUEJO DE UNA POSIBLE CUARTA LECTURA POST-NARRATOLÓGICA.

- 1) Lectura tripartita del relato fílmico.
- 2) sintagmática y paradigmática como lecturas presupuestas por la lectura retórica.
- 3) Hacia la incierta lectura persecutoria sacrificial.
- 4) La delimitación del tema estudiado y la génesis de la película.
- 5) Las circunstancias históricas.
- 6) Estado de la cuestión crítica y delimitación del tema de investigación.
- 7) Hipótesis de trabajo.

2. LA LECTURA SINTAGMÁTICA O DESCRIPTIVA DE LA PELÍCULA *AMORES PERROS*. LOS DOS CÓDIGOS DE IRREVERSIBILIDAD DEL RELATO Y SUS NECESARIAS DISTORSIONES.

- 1) Argumento de la película "*Amores perros*" y advertencia de lecturas sucesivas.
- 2) Las sintaxis narrativa y cinematográfica y nuestra descripción sintagmática.
- 3) La secuencia narratológica cuestionada.
- 4) Sintaxis de las secuencias de *Amores perros*.
- 5) Recorrido textual o secuenciado de la película en sus tres niveles. Irreversibilidad y distorsiones.
- 6) Apunte de los dos siguientes niveles, del plano discursivo y del narrativo. Anacronías, entrecruzamientos y estilemas.
- 7) La anticonsecuente fatalidad revelada en la descripción sintagmática de *Amores perros*.
- 8) Conclusiones de la lectura sintagmática y apunte de la hermenéutica siguiente.

3. EXPLICACIÓN DE LA LECTURA PARADIGMÁTICA O HERMENÉUTICA DE LA PELÍCULA

- 1) El análisis paradigmático del relato en su segundo nivel o discursivo.
- 2) Las variaciones temporales y argumentales del segundo nivel.
- 3) Una falsa paradigmática unificadora de las contradicciones.
- 4) Una verdadera paradigmática o la recapitulación esquemática de algunos temas cruciales.
- 5) Definición del conflicto entre lo consecutivo y lo consecuente como articulador del relato (Barthes).
- 6) El sacrificio de la cronología del relato por la lógica o fatalidad sacrificial.
- 7) La manera fílmica de sintaxis temporal de "*Amores perros*".
- 8) Estudio de la causalidad fílmica y sus negaciones (Bordwell y Deleuze); Definiciones de la causalidad clásica (Hume).
- 9) La consecutividad narrativa según Genette y la crítica de temporalidad narratológica por Ricoeur.

- 10) Crítica apriorística de la lectura paradigmática desde la aporía de la doble lógica narrativa (detectada por Culler y Brooks).
- 11) Conclusión: La fragilidad de la lectura paradigmática sobre causalidad y consecutividad en *Amores perros*.

4. EXPLICACIÓN DE LA LECTURA RETÓRICA E IDEOLÓGICA. LA NECESIDAD DE OTRA LECTURA, RESPETUOSA DE LA DIFERENCIA FÍLMICA; UNA LECTURA “PERSECUTORIO-SACRIFICIAL”.

- 1) Primera observación: la lectura retórica- ideológica en cuanto lectura del *tercer* nivel narrativo concretado en los estilemas; Su enumeración.
- 2) Los estilemas de la película en cuanto distorsiones y también subrayados del trenzado del relato. Algunas definiciones estilísticas y la imposible objetividad.
- 3) Segunda observación: los estilemas como determinismos ideológicos. Los peligros de extremar tal dimensión y ciertas consideraciones barojianas.
- 4) Los estilemas literales y los figurativos en la película.
- 5) Dos definiciones bataillianas para los determinismos comunicativos de *Amores perros*.
- 6) Opciones morales de escritura cinematográfica. Algunas intertextualidades.
- 7) Tercera observación: las limitaciones de una lectura exagerando la dimensión de figuralidad retórica de *Amores perros*.
- 8) Las figuras semiológicas o las confusiones de la estilística con la sintagmática siguiendo a Metz.
- 9) Las figuras del deseo de las películas surrealistas como desmitificadoras del relato diegético siguiendo a Linda Williams.
- 10) La figuralidad del lenguaje para las retóricas clásica y moderna.
- 11) Peligros de las lecturas retóricas posestructuralistas obsesionadas por la figuralidad del lenguaje (siguiendo a Paul de Man); Los excesos textualistas.
- 12) Cuarta observación: la necesidad de otra lectura, respetuosa de la diferencia fílmica; Una lectura “persecutorio-sacrificial”.
- 13) El destrenzado de los códigos revelado por las funciones persecutorio-sacrificiales.
- 14) Las definiciones semánticas y sintácticas de las persecuciones y sacrificios; Las estrategias discursivas de “*Amores perros*” como sacrificiales.
- 15) El desarrollo fílmico, antes como fatalidad anticonsecuente que como fatalidad sacrificial.

5. CONCLUSIÓN.

6. BIBLIOGRAFÍA.

A Hege, por su enorme y sacrificada paciencia y su amor tan incondicionalmente perseguido (por mí).

INTRODUCCIÓN.

Por el título con el que nos atrevemos a presentar esta tesis, “*Persecuciones y sacrificios en la película mexicana "Amores perros" (2000), del director A. González Iñarritu . Una lectura de categorías narrativas*”, podría parecer que hemos llegado a determinar el sentido en que deba “leerse” o interpretarse esta película: desde una lectura persecutoria- sacrificial. Y por tanto, que hemos optado por un análisis interpretativo que privilegia la lectura sintomática del filme¹. Pero nada más lejos de nuestras intenciones.

Lo que sí pretendemos en esta tesina es efectuar un análisis argumentado y coherente de ciertos aspectos de la película: las dislocaciones temporales, la peculiar forma de entrelazar los hilos de lo consecutivo y de lo consecuente, la aparente fatalidad y tremendismo de la triple historia que contemplamos tal como sus “*estilemas*”²(véase la

¹ Dentro de su proyecto de poética cinematográfica histórica y neoformalista, Bordwell ha criticado la práctica de la “interpretación sintomática al estilo de los años setenta como dominante en la crítica cinematográfica académica” (D. Bordwell, “*El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*”, 1989, pag. 113). El autor señala que, interpretar una película es “(.) adscribirle significados sintomáticos o implícitos. El crítico desea presentar una interpretación innovadora y plausible. Esta tarea se realiza asignando uno o más campos semánticos a la película” (Bordwell, 1989, p. 275). Pero el discurso interpretativo difiere del teórico, que propone, analiza y critica afirmaciones teóricas. Las constricciones del primero al usar la teoría en la interpretación solamente surgen de los requisitos de la tarea inmediata, y no de motivaciones lógico-empíricas. De ahí que las rutinas desarrolladas por las lecturas interpretativas o sintomáticas sean “caprichosas” en cuanto “irrefutables” desde análisis lógicos.(Bordwell, 1989, pags. 275- 302). Por otro lado, nos resulta evidente la afirmación de Aumont y Marie en cuanto que, “*Un film siempre se analiza en función de presupuestos teóricos, incluso aunque fueran inconscientes. No hay ningún análisis de film que no se base en cierta concepción teórica implícita del cine*” (J. Aumont y M. Marie, “*Análisis del filme*”, 1988, pag. 279). Digamos que nuestro trabajo pretende ser argumentado, es decir, refutable desde criterios lógicos, pero sin olvidarnos de cuales sean nuestros presupuestos subjetivos. Lo crucial sería saber si aventuramos o no hipótesis “explicativas” sobre la película *Amores perros* que resulten TANTO fructíferas como razonables.

² Consideramos la siguiente definición: “(…) *ESTILEMA* es término acuñado por la crítica literaria sobre el sustantivo *estilo*, al modo como los lingüistas lo han hecho con los términos *grafema*, *morfema* o *semema*. Se consideran *estilemas* o *marcas de estilo*, ciertos procedimientos expresivos de tipo morfosintáctico, semántico (abundancia o no del lenguaje figurativo, de determinadas figuras y tropos) y léxico (frecuencia de determinadas palabras, arcaísmos, neologismos, etc).” (en Estebanez Calderón, “*Diccionario de términos literarios*”, 1996, pag. 374). Recordemos de paso que dicho trasvase del concepto de “estilema” de la teoría literaria a la cinematográfica se ha realizado anteriormente, por ejemplo por el cineasta y semiólogo italiano P. P. Pasolini como nos recuerda Metz (en “*Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*”, 2002, pags. 238-40).

definición de los mismos) la denotan en la pantalla, y por último las inevitables implicaciones ideológicas de todo lo anterior. Y para realizar este recorrido cuatripartito hemos usado la “caja de herramientas” que nuestra disciplina literaria nos ofrecía, seleccionando entre las categorías disponibles desde la narratología y la semiótica, en sus diversas mutaciones teóricas. El objetivo ha sido siempre el de efectuar una lectura razonada y literaria de la película en cuestión, siguiendo las exigencias detalladas en la práctica de la escritura de una tesis (Cooley y Lewkowicz, 2003; Booth, 1995.).

así pues, presentaremos nuestra propuesta de lectura “*persecutorio-sacrificial*” tras haber ido deduciendo cuales sean sus proposiciones constituyentes (esperando acaso que los críticos psicoanalíticos o hermenéuticos nos permitan tan alegre aventura luego de escuchar nuestra defensa). Luego pasamos a la justificación argumentada de las limitaciones mostradas por los tres tipos de lectura representativos de nuestra particular elección de semiótica narratológica, y finalmente delimitamos el alcance de nuestra propuesta: ser complementaria de las anteriores teorizaciones, pero sugerente de posibles vertientes interpretativas poco exploradas pero fructíferas. Y ojala cabezas más preclaras que la nuestra desarrollen las intuiciones que apenas si llegamos a indicar en el estrecho marco que una tesina permite.

CAPITULO 1.

LECTURA TRIPARTITA DEL RELATO FÍLMICO Y BOSQUEJO DE UNA POSIBLE CUARTA LECTURA POST-NARRATOLÓGICA.

Para realizar nuestra argumentación de lectura posnarratologica, será una de nuestras claves el concepto de Trama (“*plotting*”), que Brooks redefine partiendo de las clásicas categorías narratológicas, como “*el proceso activo que la intriga ejerce sobre la fábula, la dinámica de su ordenamiento interpretativo*” (Brooks, 1984: pag.25). O bien como, “*(.) Una a operación estructuradora desplegada por los relatos, o activada durante la lectura de los mismos: la sintaxis lógica de aquellos significados que exclusivamente se desarrollan en secuencia y sucesión*”, Brooks, 1984: pag. 113), aludiendo a la dinámica de temporalización y deseo donde nos descubrimos como lectores (o espectadores). El autor evalúa así la aportación narratológica,

“(.) Los modelos analíticos de los narratólogos –tan lingüísticamente inspirados- fueron a menudo extraordinariamente esclarecedores, y mostraron las pautas básicas y relaciones sistemáticas que solía olvidar la tradición crítica angloamericana, más interpretativa. Pero para mis propósitos, son demasiado estáticos y limitadores. Se han preocupado demasiado de la identificación de unidades mínimas narrativas y estructuras paradigmáticas, olvidando la dinámica temporal que configura los relatos según leemos, y el desplegarse de un deseo temporalizado que nos lleva a pasar páginas buscando los finales narrados. Se olvida de las fuerzas motrices que impulsan el texto, y de los deseos conectores de los finales narrados con sus principios, y que convierten todo el intermedio textual en un intenso campo magnetizado” (Brooks, 1984: xiii. *Nota autor: mi traducción*).

Al final de su libro, y tras comentar la fábula de Borges, “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, que considera paradigmática de la trama en cuanto promesa utópica e imposibilidad, el narratólogo americano vuelve a reivindicar la necesidad de incluir categorías explicativas psicoanalíticas en lo que de otro modo se vuelve seco formalismo, necesario sí, pero insuficiente para entender el aspecto dinámico y transformador de la narratividad en general. Escribe,

“(...) por lo tanto, el empleo de utilísimas categorías analíticas formalistas como las distinciones entre fabula y “*sjuzet*” (intriga), las operaciones de función y secuencia, el entrelazado de los códigos proairético y hermenéutico, o de lo metafórico y lo metonímico, tal utilización debemos reformularla mediante los conceptos de recuerdo, repetición, deseo y transferencia, dado que los análisis freudianos de tales cuestiones aluden directamente a la “narratividad” de la existencia y el uso de las historias que contamos.” (Brooks, 1984: Págs.. 319-320. *Nota autor: mi traducción*).

Recordemos que la misma impaciencia con el aspecto estático y formalista de la narratología estructuralista, e igual necesidad de definir la *narratividad*, la comparten otros analistas como Ricoeur, que coincide con Brooks en la crítica de autores como Bremond y Greimas que tienden a convertir el relato en lógica de acciones y así descronologizarlo y relogizarlo. Estos han venido olvidando su fundamento como configurador de temporalidades, siendo ésta “*aquella estructura de la existencia que alcanza el lenguaje en la narratividad y la narratividad aquella estructura del lenguaje que tiene en la temporalidad su referente fundamental*”, P. Ricoeur, 1981, en Reis y Lopes, 2002: p. 171; Pozuelo Yvancos, 1988: pag.232). Igual escepticismo respecto a las clásicas categorías la vemos en la narratóloga S. Lanser, quien reivindica una narratología feminista reclamadora de cuestiones miméticas y de personajes usualmente olvidada por las tendencias formalistas (Lanser, 1986). Y también desde los autores del llamado “giro semiótico”, como el italiano P. Fabbri, vemos la censura a la noción de narratividad semiótica “tradicional”, y la reivindicación del estudio de las pasiones (y no solo de la lógica de las acciones) al estudiar la actividad configuradora del relato. Como señala Fabbri, “(.) *Según esta idea el lenguaje no sirve para representar estados del mundo, sino en todo caso para transformar dichos estados, modificando al mismo tiempo a quien lo produce y lo comprende*” (Fabbri, 1998, pag. 48).

A nuestra manera de desarrollar brevemente este concepto de *narratividad* en cuanto la fluidez de estructuración de los relatos, y no la estructura de estos, proponemos las categorías metafóricas y al tiempo argumentativas de persecuciones/sacrificios, transformadoras narrativas ellas mismas, y mediante ellas denominamos nuestra impaciencia con las mismísimas categorías dualistas y estatizantes que debemos utilizar en nuestro análisis de *Amores perros*.

1,1) Lectura tripartita del relato fílmico

Recordemos que algunos autores vinieron proponiendo un tercer elemento puramente material (el texto del libro que sujetamos y leemos, la película que vemos en la pantalla cinematográfica), lo que Todorov considerase el “*aspecto verbal del relato*” (allende lo sintáctico y semántico). En el caso del filme será su decurso en pantalla, como dijimos. En todo caso, podríamos argumentar desde la tradición semiótica de Peirce y Eco, donde el signo o representación, el objeto, y el interpretante se interrelacionan, igual que los respectivos tres aspectos del relato que leemos (según Todorov y Genette, cuya única realidad final es la física del aspecto verbal), y cabría saltar a la misma argumentación del neoformalista-cognitivista Bordwell respecto al relato fílmico, así definido:

"La narración es el proceso mediante el cual el argumento (syuzhet) y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador" (Bordwell, 1985: p. 53).

Pero repetimos, de lo que se trata es de hallar categorías que recuperen el "dinamismo" demostrado por la película, y no la paralicen en mallas conceptuales, aunque, como vemos, estas sean tripartitas.

En el marco general de nuestra tesina, el análisis tripartito del filme sigue entre otros, los presupuestos estructuralistas de T. Todorov (1973: Págs.. 45 a 49) para el análisis del texto literario, dividiendo las diversas relaciones observables según se refieran a los aspectos verbal, sintáctico o semántico del texto (tal como la antigua retórica dividía su campo en *elocutio* verbal, *dispositio* sintáctica e *inventio* semántica). En nuestro caso y hablando del apartado de la *elocutio* fílmica, el completar las lecturas descriptiva y sintagmática de los códigos secuenciales de la historia concreta, y la hermenéutica y paradigmática del discurso mostrado por "*Amores perros*", nos obliga a plantearnos la lectura retórica e ideológica del film, estudiando todos aquellos recursos utilizados por el creador para interrelacionarse con el lector/espectador, y sus implicaciones. Pero este análisis tripartito del filme parte antes de los presupuestos de T. Todorov para el análisis del texto literario, tal como leemos al principio de cuando divide los diversos juegos de relaciones observables en el texto literario.

1,2) sintagmática y paradigmática como primeras lecturas ineludibles para llegar a la inmediatez de la lectura retórica.

Al explicar la interrelación sintagmática-paradigmática, el autor búlgaro aludía a los dos tipos de relaciones observables en el texto literario, entre elementos copresentes, *in praesentia*, y entre elementos presentes y ausentes, *in absentia*. Mientras las primeras son relaciones de sentido y de simbolización, (tal significante que "significa" tal significado, tal episodio que simboliza una idea), las segundas son relaciones de configuración, concatenando hechos entre sí, formulando gradaciones entre los personajes. Siguen una clara causalidad y funcionan por yuxtaposiciones, allí donde las primeras funcionaban por evocación. Vienen a corresponder a un aspecto sintáctico las primeras y al aspecto semántico del lenguaje las segundas. (Todorov, 1973: 45 a 49).

Lo que esto viene a recordarnos es que nuestra doble "lectura" del filme se deriva de la inmediatez fenomenológica de verlo en pantalla con toda su fuerza retórica y estilística, pero la explicación pormenorizada de dicho nivel espectral (mezcla de lo inmediato y lo reflexionado) solamente resulta practicable luego de verlo desplegarse en los dos niveles

anteriores, “sintagmático” y “paradigmático”³. Y también que, cuando atendemos a la llamada “sintagmática del filme” (siguiendo las dislocaciones temporales y en parte argumentales), y cuando seguimos la “paradigmática” del mismo (y nos preguntamos cuáles criterios persiguen y Arriaga al presentarnos este peculiar entrecruce de consecutivo y consecuente que titularon *Amores perros*), en realidad estamos “troceando” arbitrariamente algo coherente.

Es lo que siempre hizo la lingüística inspiradora del estructuralismo inspirador de la narratología. Y lo que también parcialmente hizo la semiótica, que es el otro foco de análisis desde el que alumbrar nuestro tema. Pero ninguna de las dos tendencias ha sobrevivido sin más las críticas a este “cartesianismo” implícito en sus prácticas, lo que vemos en autores tan diversos como de Man (1979), Eagleton (1983), Lanser (1986) o Mulvey (1975), en una curiosa –y reveladora– convergencia de críticas desde deconstruccionismo y neomarxismo, a feminismo y psicoanálisis, respectivamente.

De modo que si la llamada “*elocutio*” (verbal) del filme se presenta primero a nuestros ojos, no podemos contentarnos con trocearla astutamente en sus aspectos de *dispositio* (sintáctica) y de *inventio* (semántica). No vale que investiguemos en tal proceso la serie de categorías narratológicas que ya nos son tan bien conocidas: personaje, narrador fílmico,

3 Como sabemos, en la lingüística contemporánea se habla de relaciones “paradigmáticas” por oposición a “sintagmáticas” entre los elementos constituyentes de un enunciado. F. de Saussure habla (en el “*Curso de lingüística general*”, 1980, pag. 173) de las relaciones y diferencias entre los términos que articulan la lengua. Dentro del discurso y debido a su encadenamiento, tenemos las relaciones fundadas sobre el carácter lineal de la lengua, alineando sucesivamente sus elementos y cuyas combinaciones pueden llamarse “sintagmas”. Pero al margen del discurso tenemos series de palabras asociadas en la memoria de diversa manera, y no evidentes en la extensión del lenguaje sino presentes en el cerebro, basadas en relaciones asociativas. Estas segundas, relacionadas “in absentia” en una serie mnemónica virtual, son las relaciones asociativas o paradigmáticas (donde observamos de paso que tal explicación es igual que la que citamos empleada por Todorov). Por ejemplo, en la expresión, “una ocurrencia feliz”, el adjetivo “feliz” presenta una relación sintagmática con los términos “ocurrencia” y “una”, que están presentes en el enunciado, y a la vez mantiene una relación paradigmática con otros adjetivos que podrían sustituirlo: “inoportuna”, “ingeniosa”, “chocante”. El concepto de paradigma ha sido también utilizado en Narratología (Propp, Greimas) en oposición a sintagma (en Estebanez Calderón, pags. 799-800).

Desde posturas semióticas, el autor italiano P. Fabbri ha indicado cómo esta dicotomía ha sido retomada por la semiótica y aplicada a otros dominios epistemológicos, por ejemplo en la explicación ofrecida por Jakobson de lo “poético”, donde el signo se refiere a sí mismo mediante el celebre procedimiento de proyección del paradigma sobre el sintagma. Así la estructura paradigmática mantiene su profundidad jerárquica incluso al linealizarse a lo largo de un texto. “(...) Cuando se buscó una definición general de la narratividad, a Greimas se le ocurrió recurrir al modelo de Jakobson: lo que este pensaba que podía explicar lo poético, aquel lo vio como excelente modelo para explicar lo narrativo. Llegó a la conclusión de que toda narratividad en general es la linealización de una jerarquía de valores, como oposiciones entre machos y hembras o dioses y hombres con las que producimos un relato. Así linealizamos la oposición desplegándola como sintagma sin que pierda su carácter de oposición jerárquica o de paradigma. O sea, que la producción de la narratividad es como tener un código y hacer con él un mensaje. Pero el mensaje narrativo lleva siempre consigo la memoria de su código. Así es como el modelo jakobsoniano se ha exportado a toda la narratividad”. (Fabbri, P. “*El giro semiótico*”, 1998, pags. 112 a 116). Dicho de otro modo, el sintagma es una cadena combinada de elementos visibles presentes en el texto, mientras que el eje paradigmático es el conjunto del cual se selecciona cada elemento. La presencia de un elemento señala inevitablemente, en consecuencia, la ausencia de otros que podrían sustituirlo.

tiempo y espacio del relato fílmico, cambios del punto de vista fílmico, personajes, etc. Ni tampoco basta con que hallemos el catálogo concreto de “*figuras*” que el cineasta emplease, o los efectos buscados o no respecto al espectador, siguiendo clásicas concepciones retóricas. A falta de mejor nombre, a nuestra continuamente insatisfecha lectura de categorías narrativas proponemos llamarla “*persecutorio-sacrificial*”. Y con esto no pretendemos un estatuto “científico” o “normativo” para la denominación, pero tampoco dejamos de argumentar las motivaciones que nos llevan a tan “heterodoxa” categorización.

1,3) Hacia la incierta lectura persecutoria sacrificial

Al estudiar la película *Amores perros* en cuanto a los problemas del secuenciado y temporalización en la lectura sintagmática del capítulo 2 y los de la causalidad versus cronología en la lectura paradigmática o hermenéutica del capítulo 3, lo que realmente estudiamos son las conflictivas relaciones entre lo consecutivo temporal del *discurso* y lo consecuente lógico de la *historia* tal como nos lo ofrezca el *relato* fílmico. Tal es la matriz de la narratología clásica estructuralista que investigamos en la primera parte de la tesina, estudiando la *vectorialización* del relato o su irreversibilidad, y siguiendo los códigos proairético y hermenéutico (que explicaremos en el siguiente capítulo).

De allí pasaremos a la problemática lectura ideológica y retórica del capítulo 4, estudiando ahora la distorsiones de este relato cinematográfico, tanto mediante sus determinaciones estilísticas (los estilemas) como desde luego ideológicas, y prestando especial cuidado al describir la especificidad de la obra que nos ocupa.

Desde lo anterior habremos pues procurado cimentar nuestra propuesta de lectura “persecutoria-sacrificial” en la conclusión del capítulo 4, donde ofrecemos nuestra propia propuesta del entrecruzado de irreversibilidad y distorsiones de la película, aventurándonos modestamente en las inciertas aguas de la narratología posestructuralista. Otra forma de explicar nuestra clase de propuesta lectora es indicando que procura ser fiel al continuado germen contradictorio y explosivo de *Amores perros*, aquello que incluso llega a exceder el dramatismo de las imágenes y de la música, y que no resulta fácil encuadrar en ninguna de las anteriores “redadas” analíticas. Al paradójico dinamismo del filme, al mismo tiempo apasionado y nihilista, religioso y salvaje, esperanzado y ateo, pero siempre “creyente” en sus personajes, es tentador llamarlo “existencialista”. No nos faltarían argumentos para justificarlo, pero esto sería de nuevo caer en una forma de la “falacia intencionalista”, donde juzgaríamos la obra desde las manifestaciones de su autor, desde el prólogo a su obra del guionista Arriaga a las repetidas declaraciones mediáticas realizadas por el director, ambos incidiendo en este aspecto “existencialista” (Arriaga, 2001; , 2000, etc.). Y también

correríamos el riesgo típico de las llamadas “lecturas sintomáticas” que convierten la película en una excusa para su propia interesada interpretación (como advertimos al principio).

Lo que afirmamos en esta conclusión del capítulo 4 es la insuficiencia de las tres lecturas realizadas y de cualquiera de los etiquetajes que hayamos venido viendo. Y extrayendo de esa negatividad nuestra modesta afirmación, ofrecemos una “intuición” de lectura inspirada lejanamente en el concepto de “*acciones narrativas*” de Bremond actualizando a Aristóteles (García Berrio, 1990: 150). Antes que buscarle su definitiva lectura a “*Amores perros*”, se trata de no conformarse ni con los niveles narrativos del relato mostrado, ni con aquellos definitorios de la implicación del espectador (su respuesta o colaboración) en cuanto al discurso ofrecido por el director, sino que sepamos incluir la totalidad del contexto donde se discute como obra, donde se pretenda dimensionarla y otorgarle sentido, sus implicaciones socio ideológicas en cuanto “producto” marxista o “producción” posestructuralista. Esto coincide parcialmente con la noción del texto como “*ideologema*” expuesto desde la semiótica francesa por Julia Kristeva,

“(.) Se trata de aquella función intertextual que puede leerse materializada a los distintos niveles de la estructura de cada texto y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales” (Kristeva, 1974: 15-16).

Ejemplos de los diferentes dimensionamientos de la película es que se la fuera viendo sucesivamente como: una clarísima alegoría de la situación político-social de México (en la presentación pública del filme en junio del 2000), un estudio casi documentalista del llamado “*experimento antropológico de 20 millones de habitantes que es Ciudad de México*” (, 2000), una reflexión sobre el tema de la “*mexicanidad*” (Smith, 2003: 27), o como un tríptico de historias y personajes demostrando la forma en que “el sufrimiento llegue a convertirse en un camino hacia la esperanza” (Arriaga, 2001: vii-xi). Ninguna de tales interpretaciones agota la peculiaridad del filme, sino que avalan su compleja riqueza o polisemia.

Así pues lo que procuraremos en esta conclusión de la tesina es esbozar el planteamiento de una hipótesis futura, que no podemos desarrollar en las 100 páginas de nuestro marco, pero sí presentar. Esta categoría de lectura “*persecutoria-sacrificial*” pretende identificar y luego interpretar ciertas dinámicas clave de la trama de *Amores perros*. De tal modo pasaríamos, por así decirlo, del secuenciado sintagmático a la causalidad paradigmática a la ideología retórica, siguiendo un desvelamiento progresivo del filme que iremos delimitando mediante una serie de pasos argumentativos, y considerando siempre la obra en su dualidad de relato ideológico y de manifestación artística. En el denominado por Todorov “relato ideológico”, las unidades mínimas de causalidad son otras tantas manifestaciones de una misma idea y de una sola ley, y no entran recíprocamente en una relación inmediata, tal

como lo hacen en el llamado “relato mitológico” de su acepción más clásica (Todorov, 1973: 117). En el caso de *Amores perros*, esa ley general bien podría ser inicialmente la ya citada declaración del guionista Arriaga de que “...*Los tres personajes descubren que el sufrimiento es también un camino hacia la esperanza, y en tal descubrimiento convergen*” (Arriaga, 2001:x). Pero de nuestra repetida visión de la película derivamos ulteriores especificaciones a esta ley general a la que Arriaga alude. Así vemos como el personaje de Octavio primero va sacrificando/arriesgando la vida del perro “Cofi” en combates mortales con los otros perros para conseguir a su cuñada Susana, tal como Daniel no vacilará en sacrificar su matrimonio y sus hijas para marcharse con la modelo Valeria, siendo esta cómplice sacrificial o verduga. Y “el Chivo” va sacrificando una tras otra a sus víctimas en sus deambulares de asesino asalariado, mientras el cáncer provocado por la ausencia de su hija lo va corroyendo. Pero a su vez esta “lógica de sacrificios” que encarnaron los personajes no dudando en sacrificar lo sagrado familiar (como muestran Octavio sacrificando la familia de su hermano, y Daniel y “El Chivo” las suyas propias bien que por diferentes motivos), los vuelve a ellos mismos “víctimas sacrificiales” de las fuerzas “divinas” o incontrolables/impredecibles (“*fatum*” griego) que despiertan, vueltos juguetes del azar y del destino. La trama de *Amores perros* demuestra meridianamente lo paradójico de los procesos degradatorio y restitutorio a lo Bremond que mueven a los personajes (y conmueven paralelamente al espectador, en la clásica manera aristotélica de implicarnos mediante la compasión y el terror). Definiendo y mostrando a los personajes por sus exacerbadas acciones narrativas, los muestra también como marionetas de la implacable suerte que vendrá persiguiéndoles, tal como ellos siguieron sus objetivos. Si los personajes hallaron el sufrimiento, fue como consecuencia de su ilimitado deseo vital y sexual, y esa dinámica fue certeramente descrita en su día como la complicidad del sacrificador (de las ceremonias aztecas, por ejemplo) con el más horrible aspecto de la vida, “*el que exige que haya que pasar por lo más espantoso para acceder a la gloria*” (Bataille, 1976: 113), aunque matizando que no se trata de justificar las crueldades pasadas sino de comprender que,

“(.) La vida exige el don de si mismo y ese don conduce a la angustia mortal. Soy de aquellos que piensan que el hombre tiene otro destino que la producción continuamente acelerada, que los confrontan al horror sagrado” (Bataille, 1976: 121).

Esta postura “existencialista” donde los personajes se miden al “horror sagrado” debido a lo inextinguible de sus pasiones, y donde así llegan a reconocerse, en el sufrimiento que lo perro del destino les tiene asegurado, esta postura es la que vemos explícita en la propuesta de y Arriaga, y es descriptiva de una dinámica perseguidora pero también

necesariamente sacrificial, pues son al tiempo verdugos y víctimas. Tal es la clave de nuestra última lectura, a la que aludiremos repetidas veces en el curso de nuestra tesina. Desde las progresivas conclusiones de nuestro recorrido analítico e interpretativo habremos así bosquejado nuestra hipótesis de lectura persecutorio-sacrificial, pues.

1,4) La delimitación del tema estudiado. La génesis de la película

Recorre los 3 años de trabajo y 36 versiones del guión al cabo de las cuales los autores mexicanos Arriaga e llegaron al resultado presentado a los espectadores en el año 2000. En el proceso las dos historias iniciales planteadas por el guionista y escritor Guillermo Arriaga (la del perro Cofi y su brutal destino compartido con Octavio, la del perrito Richi, de la modelo Valeria por quien Daniel abandona a su familia) llegaron a volverse tres, incluyéndose ahora a manera de hilo ariádico entrambas la historia del antiguo guerrillero ahora vuelto asesino a sueldo "El Chivo". Un terrible accidente automovilístico será el nexo aparente que unificase las tres historias en una convergencias en "Y griega", como el director González Iñárritu (2000) la ha llamado acertadamente.

1,5) Las circunstancias históricas

Podemos dividir las en críticas y genéricas. En cuanto a las respuestas de la crítica, la anglosajona insistió en similitudes con "*Pulp Fiction*" (1994) de Tarantino (la caprichosidad temporal y la explícita violencia), destacándose también el rasgo de cruzamiento de destinos típico de directores del "off-Hollywood" como Altman en "*Nashville*" (1975) y "*Short Cuts*" (1993) o de P.T. Anderson en "*Boogie Nights*" (1997) o "*Magnolia*" (1999). Pero Inárritu y Arriaga reclamaron justificadamente otro abolengo, tanto fílmico, Cassavetes, Wong Kar Wai, y Godard, como novelesco, Faulkner y Rulfo. Y la crítica hispánica habló de Ripstein, Buñuel, Díaz Yanez y Jodorowski en cuanto inspiraciones tan furiosamente antirreligiosas como existenciales, y desde luego tanáticas. Genéricamente se encuadró el filme como "drama urbano", emparentándolo con las películas norteamericanas antes citadas y otras como "*Taxi Driver*" (1976) de Scorsese, y "*Smoke*" de W. Wang (1995), o las hispánicas "*Los olvidados*" (1950) de Buñuel, "*El callejón de los milagros*" (1994) de Jorge Fons, y "*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*" (1995) de Díaz Yanez. Críticos hispanohablantes la vieron como cruce del seudo melodrama (los "culebrones mexicanos", etc.) con el seudo género negro. Y al clasificarla por argumento, hablamos antes de una "trama de personajes" que de una "trama de acciones" (el modelo del "*Character-driven story*" antes que de la "*Action-driven story*" en los términos hollywoodienses del gurú de aquellos guionistas, R. McKee). Y precisando aún mas su tipo de trama, se halla emparentada

con las llamadas “tramas múltiples” (“*Entangled-web narratives*”, King, 2005), como antes vimos denominada por “historias en Y griega”, que es refiguración de las “historias en 3 actos” compuestas canónicamente como Presentación-nudo-desenlace.

1,6) Estado de la cuestión crítica y delimitación del tema de investigación.

Al establecerlo nos basamos en el doble aporte de la narratología y la semiótica cinematográfica. Incluimos una diversidad de perspectivas obligados por el tratamiento buscado de "*Amores perros*", pero no tratamos de hallar ninguna imposible síntesis teórica. Sucede que los estudios fílmicos que conocemos (ver bibliografía al final del trabajo) se ocupan de las adaptaciones de obras literarias -Piñeiro, Lothe-, o bien de categorías narratológicas en general -Chatman, Genette, McQuillan, Culler, Bal, Metz o Bordwell- o de indagaciones filosóficas aplicables a tendencias y períodos cinematográficos -Deleuze, Mulvey, Heath, Stam, Casetti-. Pero no encontramos ningún estudio especializado sobre la especial tipología fílmica donde hipotéticamente se encuadrara *Amores perros* (entrelazamiento de historias y géneros con uso repetido de las distorsiones temporales y técnicas fílmicas posmodernistas desde una óptica existencialista y pseudo religiosa de raigambre hispánica) ni que atendiese suficientemente a los rasgos más específicos y problemáticos del mismo, tanto en el aspecto argumental como en el filosófico. Y tras ver repetidas veces la película se nos fueron imponiendo, como antes explicamos, una serie de categorías narrativas que denominamos como "*persecuciones y sacrificios*". Pero indicamos que tales categorías no solamente suponen nuestra lectura fenomenológica personal, sino que derivan en última instancia de una triada de problemas (temporalidad, doble lógica narrativa, determinismo, o bien la secuencialidad, la causalidad y lo retórico e ideológico), estudiados por los teóricos anteriores. Queremos desvelar las "*fuerzas contradictorias y significadoras del texto*" (B. Johnson, 1980) en el discurso fílmico de y Arriaga, luego de haberlo visto y analizado en detalle. O sea, de-construirlo. Y también procuramos ver su imbricación en una larga tradición hispánica de relatos limítrofes o existencialistas. Y así dar cuenta de la pasionalidad de esta película, que nos lleva a tratarla. Tal es la doble delimitación del tema y nos obliga a trabajarlo siguiendo esas directrices o hipótesis.

1,7) Hipótesis de trabajo

Realizamos un recorrido categorial en tres etapas, pasando del análisis estructuralista de la segmentación de la película y su trabazón (la lectura sintagmática), a un estudio de la doble lógica narrativa consecutiva-consecuente tan cara a las posturas postestructuralistas (la lectura paradigmática), para desplazarnos luego al movedizo nivel donde leemos

retóricamente los estilemas e ideologemas de *Amores perros* (propios de la llamada “diáspora semiótica”). Usamos provisionalmente el calificativo “determinismo”, y con este aludimos a las intersección del explícito fatalismo de la trama y sus “estilemas fílmicos”, con los implícitos substratos ideológicos, religiosos y sexistas manifestados por la película tras desvelarla en lectura retórico- ideológica (McQuillan, 2000; Aumont y Marie, 1990).

No entendemos aquí por “determinismo” las clásicas descripciones de diccionarios como el DRAE de la Academia Española, aludiendo a la subordinación de la voluntad humana a la voluntad divina, o al previsible mecanismo del universo cuya marcha responde a un encadenamiento de causas y efectos. Por mucho que la película se acerque ocasionalmente al fatalismo, como en la secuencia del velatorio de Ramiro, marido de Susana, cuando ésta le diga a su amante Octavio que, “*Si quieres hacer reír a Dios, cuéntale tus planes, eso decía mi abuela*”-secuencia 89 de “*Amores perros*”- , negando la posibilidad de que puedan tener ningún futuro juntos tal como Octavio desease desde el comienzo del filme. Tampoco aludimos al fatalismo versionado por el *naturalismo* literario de Zola, Baroja o Galdós (donde las voluntades humanas están presas de un salvaje *darwinismo* social), por mucho que ciertos ecos fatalistas y naturalistas crucen todo el relato de “*Amores perros*” y que los paralelismos instintivos entre la raza humana y la perruna sean clara premisa metafórica del relato.

Nuestra intención al estudiar el problema desde el llamado ángulo “*determinista*” es aunar el estudio de forma y contenido fílmicos, detectar como ciertas figuras retóricas empleadas aquí por los autores llevan aparejadas inevitablemente unos supuestos ideológicos y además cumplen ciertos efectos pragmáticos respecto a los espectadores. Las opciones discursivas que demuestra la película conllevan inevitablemente implicaciones ideológicas: por ejemplo el carácter sufriente y pasivo con que se dibujan los personajes femeninos, la cruel peripecia que le ocurre a la aburguesada y triunfadora pareja de Daniel y Valeria, el auto rescate que El Chivo realice desde su marginación y desclasamiento descubriéndose rasgos paternos con Maru que lo rediman parcialmente de su criminalidad, etc., y el énfasis o distancia con que se nos muestran tales momentos en la pantalla. Todo ello recuerda el famoso dictum de Sartre, cuando las controversias sobre literatura y compromiso de los años 1950-60, de que “*Toda técnica implica una metafísica*”⁴, advirtiéndolo de una vez la irrenunciable apuesta ideológica que tantos quisieron obviar entonces. Como ahora.

4 Nos lo recuerda primeramente el teórico cinematográfico Andre Bazin (en “*Orson Welles*”, 1958), “Todas las grandes obras fílmicas han reflejado, indudablemente y con mayor o menor explicitud, la visión moral y las tendencias espirituales de sus autores. Sartre escribió sobre Faulkner y Dos Passos que todas las técnicas novelísticas necesariamente implican una metafísica”. De modo más relevante, recordemos lo siguiente. En su libro de 1947, “*¿Qué es la literatura?*”, Sartre defendía la literatura comprometida y realista como la única capaz

Otra manera aún de precisar nuestra tercera clase de lectura deudora de hipótesis retórico-ideológicas sería definirla como una “*lectura de sospecha*”, siguiendo la lección postestructuralista de Barthes y buscando los rasgos de irreversibilidad argumental del texto como sus distorsiones negadoras de aquel, que denotan lo contradictorio de su supuesto significado, al que antes aludimos con B. Johnson. Lo que el maestro francés nos mostró en su momento fueron las limitaciones del análisis estructural y tripartito del relato y la necesidad de aventurarse en la llamada textualidad, arguyendo que si la Narratología fuese a tener algún futuro como disciplina debía desembarazarse de sus rígidos postulados estructuralistas, (Barthes, 1973). De aquí procedería nuestra final propuesta de lectura abierta y dialogante, y no sujeta a los tentadores dogmatismos interpretativos o hermenéuticos que siempre acechen al juzgar obras artísticas. Ni queremos dar con el sentido último de la película ni limitarnos a describir la dialéctica de figuras y diégesis que enhebran los “*Amores perros*”, sino antes bien testificar la pluralidad interpretativa que como estudiosos le debemos reconocer a la compleja obra. Lo ha dejado bien dicho la teórica hispanista I. Zavala, distanciándose del método empírico utilizado por la crítica inmanente del texto literario, cuestionado entre otros por el marxista P. Macheray, y reivindicando en su lugar una “*lectura de suspicacias que se fije en los campos de conflicto y las estrategias, e intenta medir la distancia que separa los diferentes y contradictorios sentidos de los textos*” (Zavala, 1996: p. 127).

Finalmente queremos recordar, matizando el aspecto ideológico de la argumentación que desarrollamos en esta tesina, que al interrogar “ideológicamente” la película debemos preguntarnos sobre la RECEPCIÓN de la misma, pues “(...) *los efectos, conscientes o inconscientes producidos por un film determinado; los malentendidos que suscita, y las polémicas, forman también parte de la lectura*” (Aumont y Marie, 1990, p. 288).

de enfrentarse a las controversias ideológicas de su día. Barthes recordó tales posturas en 1953 (“*El grado cero de la escritura*”), coincidiendo con aquel en que la literatura nunca es inocente. Tanto si lo sabe como si no, la escritura siempre es un acto ideológico. No deben olvidarse estas advertencias tampoco hoy en nuestros escépticos y apolíticos –a veces– tiempos, y ciertamente es imposible olvidarlas viendo una película tan exacerbada sobre la naturaleza humana y los determinantes sociales como sea la mexicana *Amores perros*. No para quien escribe esta tesina.

CAPITULO 2.

LA LECTURA SINTAGMÁTICA O DESCRIPTIVA DE LA PELÍCULA *AMORES PERROS*. LOS DOS CÓDIGOS DE IRREVERSIBILIDAD DEL RELATO Y SUS NECESARIAS DISTORSIONES.

2,1) Argumento de la película "*Amores perros*" y advertencia de lecturas sucesivas

"(...) 1. Ciudad de México, fecha actual. El adolescente Octavio conduce a gran velocidad por las calles urbanas junto a su amigo Jorge, mientras los persiguen unos delincuentes armados, y llevan en el asiento trasero del coche un perro Rotweiler desangrándose. Se produce un espectacular accidente de tráfico. --En retrospectiva descubrimos las causas del accidente. Octavio vive en medio de la pobreza junto a su abnegada madre, su brutal hermano Ramiro, su tímida cuñada Susana y el enfermizo bebé de esta. Octavio se enamora de Susana y la pareja empieza a tener relaciones sexuales. A fin de obtener dinero para marcharse juntos, Octavio apuesta su perro Cofi en peleas ilegales organizadas por el gordo Mauricio. Mientras tanto Ramiro está llevando a cabo una serie de atracos armados. Un celoso Octavio hace que le den una paliza brutal a su hermano. Al regresar a la casa un día descubre Octavio que Ramiro y Susana se han marchado, llevándose casi todo el dinero. Octavio apuesta sus últimas ganancias en una pelea final contra el perro del desalmado mafioso El Jarocho. Cuando éste dispara a su perro Cofi, Octavio lo acuchilla en el estómago. Con ello volvemos a la persecución automovilística del principio y al accidente.

2. Antes del accidente Octavio y Jorge vieron brevemente en la TV a la glamorosa modelo Valeria con su caniche Richi. Vemos ahora un "flashback" (retrospección) al estudio televisivo. Daniel, el adinerado y casado amante de Valeria, acaba de comprarle un lujoso apartamento. Partiendo en su coche para comprar champán, Valeria resulta herida muy seriamente en el accidente de tráfico, que le destroza la pierna. Cuando regresa al nuevo apartamento, deprimida y con grandes dolores, tiene que ir en silla de ruedas. Su perro Richi se cae por un agujero del parqué y queda atrapado en el subsuelo. Daniel y Valeria tienen ahora agrias discusiones mientras llevan varios días intentando rescatarlo. Una noche Daniel regresa descubriendo a Valeria inconsciente en el suelo. Esta vez tienen que amputarle la pierna. Daniel, desesperado, arranca las tablas del suelo y recupera al caniche malherido.

3. Salto de planos a otro coche yendo a gran velocidad. El policía corrupto Leonardo va conduciendo junto al ejecutivo yuppie Gustavo. Éste tiene una cita con el desmelenado personaje El Chivo, un antiguo guerrillero que vive ahora en la miseria con sus perros y se gana la vida como asesino. El Chivo acepta asesinar al hermanastro y socio comercial de Gustavo, Luís. Mientras va siguiendo a Luís presencia El Chivo el choque de automóviles. Se

lleva a su casa al perro herido, Cofi. Mientras tanto el policía Leonardo malogra el robo del banco perpetrado por Ramiro, que resulta muerto de un disparo. Octavio se carea con Susana en el funeral de su hermano, pero ella se niega a marcharse con él. El Chivo queda desolado al descubrir que Cofi ha matado a sus otros perros. En lugar de dispararle a Luís, lo secuestra y lleva a su casa, adonde también atrapa a Gustavo. Provoca a los dos hermanastros y los ata, colocando luego una pistola entre ellos, y después de lavarse y afeitarse los abandona junto a su guarida por última vez. El Chivo deja un mensaje en el contestador telefónico de su hija, en donde le cuenta la verdad de su vida (puesto que ella lo creía muerto), y se marcha a pie por los descampados de la periferia de la ciudad, solamente acompañado del perro Cofi.

(Según recuento de Paul Julian Smith, 2003:28-29).

Una nota previa.

Nuestra propuesta de lecturas sucesivas implica que, cuando vayamos desarrollando las mencionadas lectura retórica y luego la propuesta de persecutoria-sacrificial del capítulo 4, nos veremos obligados al rastreo interpretativo de los momentos *distorsionales* del relato. Estos cuestionan la *vectorialidad* y la *irreversibilidad* de *Amores perros* dibujadas por los códigos proairético y hermenéutico que ahora estudiamos⁵. Ya desde aquí debemos advertir del posterior momento analítico que practicaremos, implícito en nuestro apunte de los contradictorios significados del texto fílmico de *Amores perros*, al tiempo que reivindicamos la primacía y complejidad del significante confrontándonos desde la pantalla.

Tal sentido *contradictorio* como germen del estudio narratológico se halla presente en múltiples obras de la corriente llamada “mutación posestructuralista” (Stam, 2000: 211) o de la “semiótica cinematográfica del giro textual” (Caseti, 1993: 166), perspectivas que alentaron nuestro trabajo. Resulta posible discernir una ligazón argumentativa replanteando el tema de la narratividad, por ejemplo la que nos inspira, llegando hasta el ex-marxista y renovador de la Estética, J. Ranciere (defensor de la serie de momentos fílmicos como epifánicos y contradictorios de la clara fabulación aristotélica, al entender las películas como “fábulas contrariadas”) y de su reconocimiento y también crítica a los análisis fílmicos del

⁵ En cuanto a los mentados códigos proairético o de las acciones, y el hermeneútico o de los enigmas, detectados por Barthes (1973), y tal como P. Brooks (1984) los haya recordado, se trata de aquellos que determinan el orden vectorializado del relato. El de las acciones se halla fundado sobre el orden lógico-temporal, y el del enigma opera coronando la cuestión con la solución. Entrambos crean la irreversibilidad del relato (a), la primera disposición estructural provocadora de “la impaciencia de lectura”. Mientras que la segunda disposición estructural sería la de distorsión (b), donde los términos de la secuencia o código se trenzan con elementos heterogéneos para luego recogerse de nuevo-. Digamos de paso que nos vemos obligados a invertir el orden de Barthes, y hallar primero las irreversibilidades o vectorializaciones, y luego las distorsiones, y no a la inversa, como el semiólogo francés los expone en su celebrado artículo de 1973.

filósofo G. Deleuze (concretamente sus definiciones de la imagen-tiempo definiendo ciertas corrientes cinematográficas que de alguna manera inspirasen esta obra de González Iñárritu, pensamos). Luego viniendo entre otros del inclasificable existencialista G. Bataille (exegeta de la literatura “anti-narrativa” y sacrificadora de sí misma en el altar comunicativo, donde autor y lector reconocen su culpable imposibilidad), y del semiólogo fílmico C. Metz (pionero al estudiar la narratividad concreta fílmica desde posturas metodológicas muy abiertas). Puede consultarse el listado concreto de sus obras al final de nuestro trabajo.

O sea, que una parte de los segmentos que iremos clasificando y a los que aludiremos en este capítulo, algunas de las secuencias elementales vueltas complejas mediante transformaciones, ciertos saltos discursivos relevantes de los niveles uno y dos, y la totalidad de los “estilemas” que recogemos en nivel tres, servirán realmente para apuntalar nuestras argumentaciones “*posestructuralistas*” del capítulo 4.

En general, en el secuenciado “cinematográfico” de la película de se cuentan 182 secuencias, redistribuyendo así las 128 “guionísticas” incluidas en el texto previo de Arriaga. Así vemos que Octavio y Susana tienen las secuencias 1 a la 75, Valeria y Daniel tienen entre la 76 y la 132, y El Chivo y Maru tienen desde la 133 a la 182. En nuestro secuenciado consideramos 102 divisiones, 45, 29 y 28 respectivamente, porque seguimos “ortodoxamente” los criterios de la narratología estructuralista atenta a la relevancia “sintagmática” de las secuencias. A su vez tenemos que las 182 secuencias fílmicas fueron divididas en 30 capítulos para la versión en DVD de la película, 14 para Octavio, 6 para Valeria y 10 para el Chivo, cuya duración suma 153 minutos.

Pero recordemos que, debido al entrecruzamiento de las 3 historias, tanto en las historias de Octavio como en las del Chivo hay frecuentes intersecciones de los otros relatos, creando mayor balance narrativo total.

2,2) Las sintaxis narrativa y cinematográfica y nuestra descripción sintagmática.

Desde las posturas más tradicionalmente estructuralistas de la narratología, recordemos que el concepto de “*sintaxis narrativa*” implica una previa distinción entre Historia y Discurso diferenciando sus niveles. Desde la gramática se trasvasaron a la narratología los criterios sintácticos referidos a diferentes encadenamientos de unidades a lo largo del sintagma narrativo, y sus reglas combinatorias y restrictivas. Pero siempre privilegiando los parámetros cronológicos y lógicos como articuladores de los eventos de la historia (mientras Propp daba primacía al primer parámetro, investigaciones posteriores de Greimas, Bremond y Todorov privilegiaron el estudio lógico).

Por otra parte, y desde las posturas de la semiótica cinematográfica, pero también de inspiración estructuralista, tenemos las reflexiones de C. Metz sobre la necesidad de elaborar una sintaxis cinematográfica basada en bases sintácticas y no morfológicas, y que considerase desde el plano -como mínima unidad de la cadena fílmica- hasta la secuencia –como gran conjunto sintagmático-. Debe estudiarse la contraposición entre “*la riqueza y exuberancia de las ordenaciones sintagmáticas que el filme permite- como en el montaje- y la sorprendente pobreza de recursos paradigmáticos del cine*”. (Metz, 1964: 92). Igualmente señala el autor la existencia de una paradigmática del filme cuyas unidades conmutables son grandes unidades significantes. No se trata de establecer ciertas convenciones o clichés que rápidamente serán superadas, sino de que los grandes cineastas han evitado esos paradigmas “buscando” otros. De aquí la problemática definición de qué pueda ser esa sintagmática cinematográfica, sin embargo de necesaria inclusión en nuestro recuento.

Nuestra descripción sintagmática

Ya hemos advertido que para describir sintagmáticamente los niveles del relato *Amores perros* estamos obligados a explicar las relaciones causales o paradigmáticas interrelacionadas con aquellos. Recordemos que la conflictividad entre las hilazones consecutivas y las consecuentes de un texto o película, supone considerar su hermenéutica, trascendiendo así las diversas definiciones de narratividad que antes se vinieran ofreciendo. Se han criticado tanto las concepciones estructuralistas demasiado estáticas, que olvidaron la interdependencia entre la narratividad y la temporalidad del relato, según Ricoeur, como aquellas que obviaron la dinámica lectora-argumentadora (“*plotting*”) que exige del receptor la tramazón del relato, según Brooks (ambas críticas en Reis & Lopes, 2002: p. 169). En nuestra descripción nos guiaremos por las ya apuntadas propuestas posestructuralistas del “segundo” Barthes, dedicado a trascender sus anteriores limitaciones en pos de las llamadas “*avenidas del texto*”, confluencias de irreversibilidades y distorsiones del mismo, en lugar de perseguir significaciones (Barthes, 1973).

Consecuentemente nos alejamos de los criterios demasiado lingüísticos, aunque inspiradores, de autores como Greimas y Todorov, quienes vieron los acontecimientos y personajes como meras proyecciones sintagmáticas y superficiales de un juego de categorías fundamentales profundas de clase paradigmática. Igual nos alejamos de las posturas de Levi-Strauss (y Greimas), defendiendo que el orden de sucesión de las funciones deba ser analizado a la luz de una estructura paradigmática de oposiciones lógicas (del tipo Ruptura de contrato vs. Restablecimiento del contrato). En esta perspectiva, el ordenamiento lineal de las funciones creando una ilusión cronológica, solamente disimula esas proyecciones

paradigmáticas que presiden, como una especie de "plano lógico", la organización del texto narrativo. Bremond, a su vez, criticó igualmente la rigidez del esquema de funciones definido por Propp, que inspirase estas posturas reseñadas.

Será aplicando otro procedimiento de lectura sintagmática descriptiva como lleguemos a estudiar el conflicto de causalidad y cronología revelado en la lectura paradigmática hermenéutica del siguiente capítulo. Y, como dijimos, lo que nos permita problematizar las distorsiones del relato, tanto en la lectura retórica ideológica del determinismo en *Amores perros*, como en nuestra final propuesta de lectura "*persecutoria sacrificial*".

2,3) La secuencia narratológica cuestionada

En nuestra lectura sintagmática seguimos primeramente criterios de la narratología tradicional con su énfasis en la *secuencia* como "*entidad relativamente estable estructurada sobre proposiciones cuya concatenación traduce la dinámica de la transformación inherente a la narratividad*" (Reis y Lopes, 2002: 169). Pero inmediatamente procuramos atender luego al carácter de "horizontalidad" y metonímico en la sucesión de imágenes y sus agentes, tal como reivindicuen otras tendencias críticas (desde el feminismo al posestructuralismo), indicando cómo los saltos cronológicos, los entrecruzamientos y los estilemas representan "distorsiones" de la misma "narración" (luego de los dos niveles de historia y discurso). Y por ello demuestran rasgos "contradictorios" (ideológicos, estilísticos) que cuestionan, si no contradicen, la narratividad misma de la que nuestro análisis partía.

2,4) Sintaxis de las secuencias de *Amores perros*

Primeramente, y desde criterios estructuralistas, seguimos el concepto de sintaxis narrativa, inspirado en la lógica narrativa ⁶, y distinguimos entre las secuencias elementales y complejas, que van entrelazándose siguiendo procesos de mejoramiento, degradación y reparación (Bremond, 1966- en Garrido Domínguez, 1996: 47-48).

Pero lo matizamos en segundo lugar con la fundamental noción todoroviana de "*transformación*", describiendo las relaciones evolutivas entre los predicados del texto narrativo que nos permiten categorizarlo paradigmáticamente en cuanto tal texto narrativo –y

6 Para Bremond la LÓGICA DE LA NARRATIVA es una de acciones, que siempre se desarrollan siguiendo la triada virtualidad, actualización (o no actualización) y acabamiento (o inacabamiento). El desarrollo lógico del proceso coloca siempre a los personajes ante una elección alternativa, pero es posible hallar un conjunto muy restringido y genérico de tales formas esenciales del comportamiento humano orientadas teleológicamente, cuyas combinaciones de "posibles narrativos" darían Secuencias complejas.

no documental o científico- (Todorov, 1971- en Reis& Lopes, 2002: 231). La sintaxis de la narrativa se basaría pues en una conjunción de las lógicas de la sucesión (causal/ cronológica) y de la transformación, allende la simple “lógica de las acciones” bremondiana.

Cuando leemos descriptivamente la película *Amores perros* nos percatamos del modo en que las secuencias elementales se vuelven complejas . Por ejemplo, mediada la historia de Daniel y Valeria (secuencia 62) veremos confirmarse el proceso de degradación en que entrase esta relación de amantes mediante un motivo en principio banal, el extravío del “Richi”, el perrito de ella que siguen sin lograr rescatar del subsuelo en que cayese, y que gradualmente se nos revela metáfora de la fatalidad que viene ensañándose con esta pareja, si lo interpretamos paradigmáticamente. Al nivel sintagmático, apreciamos la correlación entre la *secuencia* “Perrito Richi perdido” y aquella *secuencia compleja* “Proyecto de vida juntos”. Tras volver Daniel del trabajo sigue siendo imposible rescatar al perrito Richi, ambos discuten agriamente y el ominoso resurgir de la *secuencia elemental* “Llamadas telefónicas recibidas” lo confirma.

Se trata pues de un giro dramático donde vemos degradándose los personajes, en un desarrollo consecuente con la definición bremondiana de tales procesos como constituyentes de la lógica narrativa. Por otra parte, vemos también la combinatoria de tales secuencias, usando aquí el procedimiento de enclave de una en la otra (siendo los restantes procedimientos los de continuidad y de alternancia). Pero tampoco podemos obviar la transformación todoroviana que detectamos, y que problematiza una clara distinción entre niveles sintagmáticos y paradigmáticos, o sus respectivas lecturas. Presentamos ejemplos de tales transformaciones.

Concluimos esta lectura sintagmática descriptiva con la distinción de Barthes (1977) entre las unidades funcionales y las indiciales⁷, donde reelaboraba las categorías del

7 INDICIOS Y FUNCIONES CARDINALES. Otra división categorial empleada es la existente entre unidades indiciales y funcionales, cabalgante de lo sintáctico a lo semántico. La primera, o de "Indicios", la definen Reis y Lopes del siguiente modo, "En la propuesta de Barthes, los indicios son unidades integrativas cuya funcionalidad se satura a un nivel superior de descripción y análisis. No se concatenan linealmente sino adquieren su valor en el marco de interpretación global de la historia. Concretamente sugieren una atmósfera o un carácter, un sentimiento o una filosofía. Tienen siempre significados implícitos y frecuentemente solo descifrables al detectar los valores connotativos de ciertos lexemas o expresiones. En cuanto a las "Funciones cardinales", debo recordar que estos de "persecuciones y sacrificios" son mis versiones de las llamadas "funciones cardinales" definidas por Barthes, y que Reis y Lopes explican magníficamente en su "*Diccionario*", pag. 111: "(...) Tienen conexiones lógicas y cronológicas e inauguran momentos de riesgo y de alternativa cruciales, que otra función cardinal debe responder correlativamente. Tal análisis se adapta muy bien a las narrativas de intriga". Añadamos por nuestra parte que éstas categorías que Barthes reelabora partiendo de Tomashevski (1928) son parte del riquísimo acervo narratológico que la escuela francesa heredase de las lecciones del formalismo ruso vía Todorov especialmente (en su "*Poética estructuralista*", 1973), como aquellas otras fundamentales distinciones entre motivos ligados y libres, definiciones de tema, diferencias entre fábula y trama, entre intriga y desenlace, entre los motivos dinámicos y estáticos, los procedimientos de motivación, el extrañamiento, o los tipos de construcciones escalonada, circular y paralela. (en "*Tema y trama*", 1928, en Sullá (ed.)1982: 40-55).

formalista ruso B. Tomashevski (1928, en Sullá (ed.), 1996: 46 a 52) sobre los motivos ligados y libres.

Al llegar aquí, comprendemos que lo que hemos ido rastreando mediante tal modelo de secuenciado es un entrecruzamiento de los códigos proairético y hermenéutico que denotan la vectorialidad del relato. Esta fue la propuesta posestructuralista de Barthes (1981), recordada por P. Brooks (1984). Especialmente la combinatoria cambiante entre las secuencias complejas (emblemáticas de transformaciones todorovianas) y las elementales (que en realidad son apuntes de rasgos indiciales barthesianos articuladores del enigma o segundo código del relato) nos van revelando como se configura la llamada “*irreversibilidad del relato*”. Pero seguimos careciendo del rasgo que denote las “*distorsiones*” del mismo (Barthes, 1981).

Es lo que estudiaremos en los próximos capítulos de la tesina, detectando aquellos rasgos del secuenciado cuestionadores de la vectorialidad y supuesta significación del relato, según desarrollemos nuestras siguientes lecturas paradigmática y retórica tras los niveles del discurso y la narración. En el tercero, dedicado a la lectura paradigmática hermenéutica, nos ocupamos de las anacronías y entrecruzamientos. Iremos siguiendo los criterios de temporalización de Genette al destacar las anacronías del relato⁸, y los de entrecruzamiento de historias en cuanto procedimiento de construcción argumental, tal como puedan explicarlo Tomashevski (1928, en Sullá (ed.), 1996: 53 a 55) o Todorov (1973: 137 a 140).

En el capítulo cuarto atenderemos a los llamados “estilemas” de la película, ya en el dominio de la “*elocutio*” o retórica del filme, e igualmente en su aspecto ideológico. Pero, como dijimos antes, en este presente capítulo solo apuntaremos a tales rasgos sin profundizarlos.

8 ANACRONISMOS. Añadamos que, los momentos de giro y transformación podrían revelarse (o no) mediante alteraciones del tiempo, modo y voz, como variaciones del discurso siguiendo el estudio de Genette, “*Narrative Discourse. An Essay in Method*”, 1980). Aquí nos centraremos en las anacronías, puesto que poco añaden a nuestro argumento las disquisiciones sobre las focalizaciones (modales) y sobre la voz (donde *Amores perros* se encuadraría entre las narraciones “intercaladas”), típicas de intentos narratológicos “clasificatorios” ajenos al nuestro. En cuanto a las categorías de Genette que consideramos relevantes para nuestra lectura, antes que en la sintagmática las recordamos en la lectura paradigmática que problematiza las relaciones de lo consecutivo y lo consecuente. Se trata de aquellas concernientes a la “temporalidad” del discurso (tal como las veamos en su obra “*Narrative Discourse. An Essay in Method*”, 1980, y más concretamente resumidas por Shlomith Rimmon, “*Tiempo, modo y voz en la teoría de G. Genette*”, 1976).

La autora las categoriza a grandes rasgos como: de tiempo –incluyendo orden como analepsis y prolepsis, duración desde pausa a elipsis, frecuencia como singulativa, repetitiva e iterativa; de modo –incluyendo la distancia como relato de sucesos y relato de palabras, y la perspectiva con la focalización cero, interna y externa; y finalmente, de VOZ –incluyendo niveles narrativos extradiegético, intradiegético y metadiegético, así como las metalepsis o violación de niveles; tipo de narrador; y narratario del discurso-.

2,5) Recorrido textual o secuenciado de la película en sus tres niveles. Irreversibilidad y distorsiones.

En general, diremos que hay 18 secuencias (entre elementales y complejas) que articulan el desarrollo del DISCURSO de la película, de las cuales 9 son complejas (pero indiquemos que 3 de las secuencias complejas comienzan presentándose como elementales, en cada una de las 3 historias).

A su vez estas 18 secuencias elementales y complejas van combinándose en la película, se reiteran y se transforman, o simplemente desaparecen, bien autónomas o bien combinándose, hasta sumar las 102 en que nosotros dividimos el recuento de *Amores perros* (que recordemos tiene originalmente en su segmentado 120 “secuencias fílmicas”-o 128 según otros recuentos-, o bien 30 cortes en el DVD de la película).

Concretamente, al ir recorriendo “*textualmente*” la película, nos inspiramos en la tripartición estructuralista y barthesiana entre las funciones, las acciones y la narración, un desarrollo de esquemas todorovianos y genettianos, que luego el mismo autor problematizó, ya desde posturas predecesoras del posestructuralismo (Aumont, J& Marie, M., 1988: 138-142; 101-106).

Procuramos evidenciar los saltos de las categorías Historia a Discurso, y de esta a Narración, presentando un solapamiento de los tres niveles.

Al nivel primero o de la historia distinguimos los dos clásicos tipos de secuencias (las complejas y las elementales).

Este es el Nivel primero del análisis del secuenciado, en su primera parte, y es donde destacamos lo irreversible proairético, o el entrelazamiento de funciones y acciones.

Luego destacamos las transformaciones de secuencias, siguiendo criterios de Bremond y Todorov. Especialmente éstas pueden constituir giros dramáticos y revelar ocasionalmente la interpenetración de los dos códigos direccionantes del relato, el de las acciones ocasionalmente desarrollando aquel otro de las preguntas y respuestas, denominado hermenéutico en la terminología barthesiana.

De acuerdo con la sintaxis narrativa, vemos una doble clasificación, por una parte entre las secuencias elementales y las complejas de Bremond y por otra, entre las funciones distribucionales y las indiciales descritas por Barthes (que retomó así –1966- los motivos “ligados y libres” de Tomashevski –1928-).

Con los procesos de mejoramiento o degradación que caracterizan- y diferencian- las secuencias, se apunta un nivel paradigmático o semántico que describe las acciones de los personajes, y que escapa parcialmente a la descriptiva sintáctica. Igual ocurre cuando

utilizamos la división barthesiana entre funcionales e indiciales, las primeras denotadoras de clásicas secuencias complejas y articuladoras, pero las segundas indicativas de dimensiones retóricas que “rozan” con los momentos *distorsionales*. Rastreamos la irreversibilidad del relato siguiendo su trazado por el código proairético o de acciones, e igual su cuestionamiento por tales momentos.

Recordemos que la división de las secuencias en complejas y en elementales viene a solaparse en gran medida con aquella entre las unidades narrativas distribucionales y las indiciales.

Consideramos un recuento de 18 (integrado por 9 complejas-tres por historia- junto a 9 elementales-cuatro/cuatro/una respectivamente).

En el recuento realizado, vemos que Octavio tiene 3 secuencias complejas:

1. Esfuerzos por Susana/Romance con Susana;
2. Rivalidad con el Jarocho;
3. Rivalidad entre hermanos.

En cuanto secuencias elementales, tenemos las de:

- A. Peleas perrunas del Jarocho (subsumida en Rivalidad con Jarocho),
- B. Escapada del perro Cofi (subsumida en Peleas perrunas del Jarocho, luego en Rivalidad),
- C. Susana cuidando difícilmente a su hijo (subsumida en Romance con & Esfuerzos de Octavio), y,
- D. Asaltos del Ramiro atracador (indirectamente subsumida en Rivalidad entre hermanos).

Valeria tiene 3 secuencias complejas:

1. Adulterio con Daniel -que se vuelve- /Proyecto de vida juntos;
2. Perrito Richi perdido;
3. Valeria dañada.

En cuanto secuencias elementales, tenemos las de:

- A. Abandono familiar de Daniel (subsumida en Adulterio con D* y en Proyecto de vida juntos-las casi-nostalgias familiares).
- B. Preparando el festejo (parte de Proyecto de vida juntos y luego de Valeria dañada)
- C. Llamadas telefónicas recibidas (parte de Adulterio con D*, de Proyecto de vida juntos- degradación y Proyecto-las casi-nostalgias familiares) y,
- D. Reacción de Daniel (parte de Valeria dañada y de Perrito Richi perdido, luego subsumida en Proyecto de vida juntos).

El Chivo tiene 3 secuencias complejas:

1. Carrera de asesinatos -que se vuelve- /Encargo asesinato de Luís;
2. Nostalgia familiar del Chivo- centrada en su hija Maru;
3. Futuro del perro Cofi acompañándole.

En cuanto secuencias elementales, tenemos:

- A. Deambulares del Chivo (parte de Carrera de asesinatos);

También al nivel primero de la historia estudiamos las transformaciones.

En este segundo momento del secuenciado detectamos las transformaciones, cómo lo proairético puede volverse hermenéutico, o sea la interferencia de la sintagmática con la paradigmática.

Atendiendo a las transformaciones (que pueden ser tanto conversiones de elementales en complejas, como viceversa, como también giros del proceso de mejoramiento al de degradación, o viceversa), detectamos 18 en total. Siete en la historia de Octavio, seis en la de Valeria y cinco en la del Chivo

Recordemos que las transformaciones (los momentos de giro de las secuencias complejas, o de complejización de las secuencias elementales) pertenecen al ámbito o nivel de la Historia y su código de acciones, pero inevitablemente saltan al plano del Discurso desvelado por el código hermenéutico. Otro ejemplo del continuo solapamiento de las categorías analíticas estructuralistas-y de la necesidad de completar su recuento de la “irreversibilidad” del relato con categorías posestructuralistas que registren las “distorsiones” del primero.

Para Octavio, su historia se transforma en las secuencias 1, 9, 19, 39, 43, 45 y 89.

La s. 1 (cuando tiene lugar el accidente automovilístico), incluye dos S. complejas que acaban en degradación justo aquí (luego de mostrarse ambas en mejoramiento durante buena parte de la historia). Se trata de: la S. compleja Esfuerzos por lograr su cuñada y la S. compleja Rivalidad con Jarocho (que se desarrollaba mediante peleas perrunas contra los diversos perros de aquel hasta que se llega a un clímax fatal. Ahí acaban los ingresos de Octavio para sufragar su soñada fuga con su cuñada Susana. Lo que se nos muestra es el “principio del fin” de la motivación de las acciones de Octavio, lo que se confirmará luego en la trama, en la s. 89 (cuando Susana lo rechaza en funeral negándose a seguirlo a Ciudad Juárez).

En la s. 9, vemos como una S. elemental “Peleas perrunas del Jarocho”(se cuestiona mejoramiento- al enfrentarse –y perder- un perro del Jarocho al perro Cofi, escapado de Susana) *se transforma en* apunte de S. compleja “Rivalidad de Octavio y Jarocho” (puesto

que el perro Cofi es propiedad de Octavio y acaban de enfrentarse sus perros, aunque no en la cancha, sino casualmente en la calle).

En la s. 19, vemos otra *transformación*, comprendiendo que la S. compleja Esfuerzos de Octavio por lograr su cuñada (ha absorbido a la S. elemental Romance entre Octavio y Susana (-escena donde Octavio le confirma a Jorge sus planes futuros con Susana, más allá del romance, apostando en peleas al perro Cofi.)

En la s. 39, tenemos un *enclave* de dos secuencias complejas. Por una parte, la Secuencia compleja Rivalidad de Octavio con el Jarocho (prosigue mejoramiento, acordando la nueva pelea perruna que será final). Pero también enlaza, aunque casi indiciamente parece, con la S. compleja Rivalidad entre hermanos. Vemos que Octavio accede a nueva pelea con perro de Jarocho, pero pide a Mauricio un favor a cambio: veremos luego que se trata de apalear a Ramiro).

En la s. 43, vemos una *transformación* (en enclave de dos secuencias) que supone verdadero *giro dramático*. El final del proceso degradación de la S. compleja Rivalidad entre hermanos (pues la madre confirma a Octavio que Ramiro quedo seriamente herido tras una paliza), se entrelaza con la otra S. compleja Esfuerzos/apuestas de Octavio por lograr su cuñada. Esta segunda muestra un punto de giro radical y final de proceso de mejoramiento/comienzo del de degradación. Ocurre que Susana acaba de marcharse con Ramiro, dejando a Octavio abandonado, y la madre lo comprende todo por las reacciones de su hijo.

En la s. 45 vemos un segundo *giro dramático, transformador* de la S. compleja Rivalidad de Octavio con el Jarocho, que tiene su clímax con la persecución de Octavio. Ocurre tras el apuñalamiento de Jarocho por Octavio, en venganza porque aquel disparase a su perro Cofi cuando este se hallaba a punto de volver a matarle otro perro. Escapan Octavio y Jorge con el perro Cofi perseguidos por secuaces de Jarocho, y acaban colisionando con coche de Valeria.

En la s. 89 lo que vemos es corroborado el final del proceso degradación de la S-compleja Esfuerzos/apuestas de Octavio por lograr su cuñada. Susana lo rechaza en funeral de Ramiro, se niega a verlo en estación autobuses y dice que su hijo se llamara Ramiro como el padre-respuesta a pregunta de Octavio en la s. 53 sobre futuro nombre del bebé-)

Para Valeria, su historia se transforma en las secuencias 1, 49, 56, 62, 71 y 74.

En la s. 1 de la película se produce la *transformación* de la S. elemental Preparando el festejo volviéndose la S. compleja Valeria dañada. (Acabamos de ver la colisión de los coches de Octavio y Valeria), aunque esto lo comprendemos a posteriori.

En la s. 49 confirmamos la anterior *transformación*, viendo como la S. elemental Preparando el festejo (que viene a ser introductoria de la S. compleja Proyecto de vida juntos-con Daniel), se vuelve compleja. Recién vimos en la s. 48 que ella decide salir a buscar vino para festejar el nuevo apartamento que compartirá con Daniel, y ahora veremos la mutación de dicha secuencia en la S. compleja Valeria dañada. Ocurre luego de que su coche se viera embestido por el de Octavio perseguido, cuando esperaba en semáforo para buscar una tienda de licores.

En la s. 56 tenemos otra *transformación* de la llamada S. Proyecto de vida juntos-con Daniel-, viendo la presentación de la S. compleja Perrito Richi perdido. Vemos que llega a caerse Richi al subsuelo cuando jugaba con Valeria. Luego llegara a volverse una ausencia tan grave para Valeria que agrietará metafóricamente la vida juntos- y así el Proyecto familiar de la pareja. Nuevamente solo comprendemos esto a posteriori.

En la s. 62 confirmamos la *transformación* anterior. La S. Perrito Richi perdido se ha vuelto indicadora de degradación de la S. compleja Proyecto de vida juntos. Tras volver Daniel del trabajo sigue siendo imposible rescatar al perrito Richi; ambos discuten agriamente; y la ominosidad del reaparecimiento de la S. elemental Llamadas telefónicas recibidas lo confirma (esta es una repetición agravada de la s. 58).

En la s. 71, vemos un *giro dramático* (y climático) del proceso de degradación de la S. compleja Proyecto de vida juntos -el suicidarse, una *transformación*, porque cambia y se simplifica en S. elemental Valeria dañada, siendo el clímax de ambas secuencias tras el que obligatoriamente deba seguir desenlace (cuando Daniel ha encontrado a Valeria moribunda en suelo del baño tras su intento de suicidio). Tal será el germen de las dos siguientes secuencias, donde a Valeria deben amputarle la pierna y Daniel deba pasar de la aflicción a la reacción (rescatando al perrito Richi perdido y recuperando a duras penas el proyecto amoroso con Valeria).

En la s. 74, tenemos un *desenlace* confirmando la anterior transformación. La S. compleja Proyecto de vida juntos- el recuperarse, gira de la degradación al mejoramiento luego de haber tocado fondo. Deciden seguir juntos, se salvan y deciden quererse. Vemos como Daniel y Valeria, amputada, se abrazan desolados pero juntos al final, mirando un cartel de “Espacio disponible” donde antes se mostrase el póster de Enchant.

Para el Chivo, su historia se transforma en las secuencias 17, 90, 93, 101 y 102.

En la s. 17 vemos el enclave –sirviendo pues de *transformación* del relato- de una S. compleja Nostalgia familiar del Chivo, dentro de la S. compleja Carrera de asesinatos, que denotaba el personaje hasta el momento. Vemos primero su indiferencia como asesino burlándose de esquila de su víctima, para después verlo ojeando en el mismo periódico la

esquela de su propia viuda, cuyo entierro se advierte. Pasa de la indiferencia cínica al dolorido gesto con que lee esta segunda noticia mortuoria.

En la s. 90 vemos como la S. compleja Futuro del perro Cofi con el Chivo sigue su desarrollo de mejoramiento, pero *transformándose* en una catástrofe/degradación para Chivo. Vemos que el perro Cofi se recuperó tanto que llegó a matarle todos los perros al Chivo, quien a su vez casi se ve obligado a dispararle en venganza, y resulta en que deba quemarlos en una pira.

En la s. 93 tenemos que la S. compleja Encargo asesinato de Luís –desarrollo de la S. Carrera de asesinatos- empieza a *transformarse* desde la “degradación” de asesinarlo al proceso de “mejoramiento” de atrapar y enfrentar en su lugar a los hermanastros ejecutivos. El Chivo ha interrogado a su prisionero Luís, comprende que hay en juego un fratricidio/cainismo entre los hermanastros y posterga el asesinato. De paso justifica no haberlo matado ya debido a influencia de su perro Cofi (y con esto se apunta una anagnórisis o reconocimiento, porque el Chivo parece haberse visto en el asesino espejo del perro verdugo).

En la s. 101 tenemos la *clausura* del proceso de mejoramiento de S. compleja Nostalgia familiar del Chivo. Asistimos a la confesión del Chivo en contestador telefónico de su hija Maru, con una expiación de su pasado y la medio promesa de futura reconciliación con ella, “cuando tenga fuerzas para buscarte”- le dice.

En la s. 102 vemos la *transformación* final, y confirmación de la anagnórisis del Chivo, de las dos S. complejas que seguían dibujando las acciones de su personaje. Se confirma que el mejoramiento de la S. compleja Nostalgia familiar se encuentra ligada a la S. compleja Futuro del perro Cofi con el Chivo. En la última secuencia de la película vemos que, tras haber vendido el coche de Gustavo en un desguace, se marcha el Chivo llevándose bolsa con dinero y al perro Cofi que le acompaña. Esta compañía de ambos nos confirma la revelación experimentada por el personaje, tras ver la matanza realizada por su perro en la s. 90. Y confirma una relación que consideramos directa entre el “determinismo” del perro Cofi y la “libre elección” del personaje Chivo, en cuanto a sus destinos de verdugos (el propio Chivo viene a confesárselo a su maniatada víctima Luís, explicándole así el que no le haya matado-ver s. 93).

Finalizando con el nivel primero de la historia, estudiamos las unidades indiciales.

Con ellas, vemos todavía más claramente el paso de lo irreversible proairético a lo enigmático. De hecho, estas secuencias que identificamos como unidades indiciales solo pueden apreciarse desde el marco global del relato, casi a posteriori, puesto que no cumplen papel estructurador alguno para el argumento, al menos en primera lectura. Tienen la doble

funcionalidad de entrecruzarse con el trenzado del código proairético, pero al mismo tiempo, de alguna manera anticipan una lectura “ajena” a la literalmente mostrada en la pantalla. Aunque ésta ya sea propiamente el dominio de las distorsiones propiciadas por anacronías y estilemas, como luego veremos.

Recordemos que la formulación barthesiana suponía una re-actualización del crucial concepto de motivos ligados y libres del formalista ruso Tomashevski. Aunque tal distinción nos ayuda a precisar el trenzado de los códigos airético y hermenéutico en el desarrollo dramático de la película, ha sido fuertemente discutida.

Sabemos que una de las características de la modernidad narrativa (fílmica como literaria) es el juego de ambigüedades que establece entre lo importante y lo secundario, y el uso declarado de la paradoja y de lo azaroso, que acaba volviéndose relevante. *Amores perros* es buen ejemplo de tales manejos. Rasgos circunstanciales o indiciales al principio (como la escapada del perro Cofi cuando Susana lo andaba cuidando) se vuelven fundamentales o distribucionales (porque inaugura la rivalidad del perro de Octavio con los perros del Jarocho, una de las 3 secuencias complejas articulando la primera historia). Aquí tenemos un ejemplo del motivo “ligado” de Tomachevski, que requiere enlazarse con otros, hallando su integridad al nivel “distribucional” comentado por Barthes.

Otros rasgos indiciales permanecen simplemente rasgos de carácter pero no articuladores del discurso (como las dificultades de Susana cuidando a su hijo, tanto en la escena con su suegra, como luego con su propia madre). Estos serían los motivos “libres” en la terminología del formalista ruso antes mentado, y buen ejemplo de unidades narrativas “indiciales” para el semiólogo francés. Además pueden identificarse como secuencias elementales, opuestas a aquellas complejas estructurantes de los códigos del relato, especialmente del de las acciones o proairético.

Entre los ejemplos diversos de las Indiciales, y habida cuenta de que todos los ejemplos de las Funcionales coinciden con los momentos filmados de las Secuencias complejas, tenemos los siguientes:

En la s. 2, tenemos una introducción de la S. elemental Peleas perrunas del Jarocho, con la presentación de la cancha de combates perrunos de Mauricio.

En la S. 4 otra S. elemental (la de Susana cuidando difícilmente a su hijo) donde vemos que su suegra quiere desentenderse y que ella misma se encargue de criarlo.

En la s. 5 tenemos otra S. elemental con los Deambulares del Chivo, que iba recogiendo basuras junto a su corte perruna.

En la s. 10 de nuevo el Chivo, a quien vemos en medio de los preparativos caseros para el asesinato del primer ejecutivo (que luego comprenderemos es parte de la S. compleja Carrera de asesinatos del Chivo).

En la s. 12, asistimos a la confirmación e indicios de Ramiro atracador, con un comentario malicioso de Octavio al que Ramiro amenaza (que luego veremos parte de la S. elemental Rivalidad entre hermanos).

En la s. 14 tenemos apuntes de ligazón entre personajes y posible adulterio-primero Daniel mirando póster Enchant de Valeria, luego recibiendo llamada telefónica misteriosa, lo que luego veremos introduce la S. elemental Adulterio de Daniel con Valeria.

En la s. 17 vemos al Chivo cuando lee en el periódico noticia asesinato del ejecutivo, luego esquela de su propia viuda advirtiéndolo entiendo (contrastando el dolor que luego demuestra con su primera indiferencia de asesino burlándose de la esquela de su víctima. Esto presentará la posterior S. compleja Nostalgia familiar del Chivo.

En la s. 18 vemos el fracaso y malentendido familiar de Ramiro y Susana, pues aquel ha comprado regalos para Susana y bebé trayéndolos a medianoche, y así los molesta despertándolos (parte del mejoramiento de su proceso en la S. Asaltos del Ramiro atracador).

En la s. 46 vemos a Valeria abandonando el plató televisivo con Andrés, pero reuniéndose en nuevo apartamento con Daniel, que compartirán (apuntándose que el adulterio entrambos se vuelve un Proyecto de vida juntos, pero indicialmente).

En la s. 47 tenemos otro indicio sobre la historia del Chivo, a quien vemos merodeando frente al restaurante donde un joven ejecutivo come con su amiga (luego sabremos que se trata de Luís, la nueva –y última víctima- que le encargaran liquidar)-aquí se anuncia la mutación de la s. compleja Carrera de asesinatos del Chivo en S. encargo asesinato de Luís.

En la s. 48 vemos a Valeria que decide marcharse a la calle a comprar vino para festejar este apartamento que compartirá con Daniel (sin que pueda sospechar las brutales consecuencias que poco después la aguardan)- tenemos una secuencia simple que se reabsorbe en la s. compleja del Proyecto de vida juntos.

En la s. 56 tenemos la caída del perrito Richi al subsuelo del piso cuando jugaba con Valeria, suceso aparentemente trivial que luego se volverá fundamental (una de las 3 secuencias complejas que arman la historia de Valeria y Daniel).

En la s. 61 vemos a Daniel en su despacho de publicista recibiendo una llamada telefónica que malinterpreta como de su mujer en lugar de su amante Valeria (una ironía dramática de la trama pero un indicio de la ominosidad del tema de las llamadas telefónicas para la s. compleja Proyecto de vida juntos).

En la s. 69 es de nuevo Daniel en su despacho que está a punto de hablar con su mujer, llegando a llamarla, pero desiste de hablarle (una réplica de la escena inmediata anterior, pero indicando ahora la degradación de la s. Proyecto de vida juntos-las casi nostalgias familiares).

En la s. 76 tenemos al ex.policía Leonardo y al ejecutivo Gustavo que van a la casa del Chivo para convencerle del encargo de asesinato de Luís. Aunque la escena sea funcional (como parte articuladora de la s. Encargo asesinato de Luís), tiene también un relevante carácter indicial, porque muestra las reticencias del Chivo a seguir cometiendo asesinatos.

En la s. 78 de nuevo el personaje del Chivo revela una faceta que excede la funcionalidad de la S. compleja Nostalgia familiar del Chivo (con planos del rostro dolorido y sollozante que vienen a apuntar la hondura de su pérdida).

En la s. 81 tenemos al Chivo ayudando a los accidentados del choque automovilístico (a Octavio y a Jorge, mirando a Valeria), pero sobre todo recogiendo al perro Cofi malherido del asfalto donde todos lo olvidaron. Esto tendrá consecuencias luego –parte de la S. compleja Futuro del perro Cofi acompañándole-, que como espectadores apenas se nos indican ahora.

En la s. 83 vemos otro desarrollo de la S. compleja Nostalgia familiar del Chivo, donde su hija Maru lo descubre observándola al otro lado de la ventana de su casa, y el amago de torpe saludo que aquel realiza. Es otro indicio inconclusivo de algo que requiere respuesta concreta que el Chivo todavía no ofrece (la nostalgia familiar del Chivo no se concreta aún en una respuesta).

2,6) Apunte de los dos siguientes niveles, del plano discursivo y del narrativo. Anacronías, entrecruzamientos y estilemas

Este suspense enigmático creado por la película intersecciona a su vez con el segundo nivel del Discurso, o del *relato* de Genette cuyas pautas seguimos, viendo las anacronías y los entrecruzamientos. Ambos denotadores sobre todo de las irreversibilidades, pero parcialmente de las distorsiones. Recordemos que aquí interseccionamos con el tercer nivel o Narrativo, referido al acto de contar o narrar, complementario del de escuchar/visualizar, luego comprender.

Veremos las principales alteraciones temporales del relato, las conocidas anticipaciones o prolepsis y retrospecciones o analepsis, pero sin adentrarnos en ulteriores distinciones ni del *tiempo* ni del *modo*, pues ambas se sitúan fuera de nuestro marco de estudio. Lo que sí perseguimos son las muestras de la irreversibilidad apuntadas por lo hermenéutico.

Por último, y ya hablando del tercer nivel o de la Narración, veremos como los estilemas subrayan paralelamente las distorsiones del relato y la vectorialidad del mismo. Su doble funcionamiento puede llevar a confundirles con rasgos discursivos y no ya solamente estilísticos. Aunque predominen en este nivel los rasgos propios de la *elocutio* de la obra, ciertos anacronismos y entrecruzamientos del anterior nivel Discursivo pueden confundirnos. No son estilemas, pero ciertamente alteran la expresividad fílmica. Esta dificultad tiene su origen en la ambigüedad propia del lenguaje cinematográfico, especialmente de sus llamadas figuras semiológicas, confusiones de lo retórico y lo gramatical (el lector puede consultar el correspondiente apartado del capítulo cuatro).

Resumiendo, en nuestro plural recorrido de las secuencias fílmicas no conseguimos obviamente agotar el dinamismo extremo de *Amores perros*. En su decurso vemos quebrarse las esperanzas de los personajes y también casi enderezarse sus desgraciadas rachas. Vemos como las alegorías que parecen ofrecerse al espectador son desmentidas por el paradójico discurso fílmico. Ante la insuficiencia metodológica tenemos que asumir las críticas posestructuralistas y feministas de los principios narratológicos empleados, y así aventuramos una lectura de las mencionadas dimensiones paradigmáticas y hermeneúicas, que luego serán retórico-ideológicas.

Tras haber perseguido la llamada “irreversibilidad” del relato que nos mostrasen los códigos de acciones y de enigmas, desplegados parcialmente en los tres niveles, en un segundo paso analítico solo posteriormente desarrollado aludimos al necesario rastreo interpretativo de los momentos “*distorsionales*” del relato, cuestionadores del sentido que primeramente hallásemos a la fábula. En parte son coincidentes con los estilemas, pero también visibles en algunas anacronías y entrecruzamientos “*paradójicos*”, que estudiaremos con propiedad en el capítulo 4, dedicado a la *elocutio* retórica del filme y la entreverada ideología que manifieste.

Así recorreremos analíticamente el espectro de la irreversibilidad y las distorsiones desplegadas por las secuencias a lo largo de los tres niveles, de diferentes maneras según escojamos leerlas de forma preferentemente sintagmática, paradigmática o retórica, pero recordando la necesidad de una lectura transversal que los englobe.

2,7) La anticonsecuente fatalidad revelada en la descripción sintagmática de *Amores perros* .

Distinguimos, generalmente, entre ciertos elementos típicos de la llamada “*lógica narrativa*” y de la “*temporalidad*”, luego estudiada. La primera la entendemos como descriptiva de los

procesos de “mejoramiento y degradación” (Bremond) constituyentes de su lógica de acciones y que siguen una combinatoria de secuencias mediante los tres procedimientos de continuidad, alternancia y enclave. Atendemos tanto a dicha combinatoria yendo de simple a compleja, como a la clasificación de sus unidades en “distribucionales” e “indiciales” (motivos asociados y libres). La temporalidad la estudiamos primeramente en sus alteraciones, es decir, en los saltos temporales -incluyendo analepsis y prolepsis-, y en los cruzamientos de historias. La dialéctica entre esa “lógica narrativa” y la “temporalidad” del relato también apunta a sus contradicciones, y la irreversibilidad desvelada en pantalla igualmente muestra sus distorsiones. Lo veremos más concretamente en el capítulo cuarto de nuestra tesis, estudiando los llamados “estilemas”.

La estructura temporal de la película casi podría definirse como una suerte de “juego de la oca” realizado por tres fichas. Recordemos que al recorrer las casillas en dicho juego, son los dados quienes deciden la suerte de las fichas, imposibilitando estrategias. Pero, poniéndonos algo borgianos, ¿quién decidió que debieran jugar precisamente tal juego –y no una partida de ajedrez o de dominó, pongo por caso-? ¿Cómo ignorar que el azaroso recorrido de los personajes de *Amores perros* tiene lugar bajo unas férreas leyes, casi deterministas, dibujándolos al contraluz de una inclemente Ciudad de México? En el capítulo cuarto, especialmente, veremos las implicaciones “extra-narratológicas” con las que la peculiar “rayuela” filmada por desafía nuestra lectura. Pero ahora meramente describimos el caprichoso como quizás fatal devenir de los personajes, cuya trama que primeramente nos pareciera de acciones, va revelándose de personajes cuanto más la comprendemos.

1.La veloz progresión de la ficha-Octavio. Las secuencias de Octavio y Susana son casi todas distribucionales, presentando motivos ligados de unas a otras, con fuertes nexos de causalidad. Aquí podemos indicar que el “perro negro” Cofi se revela como medio para que Octavio consiga su finalidad de marcharse con Susana, apostándolo en peleas. Las secuencias de la vida familiar en casa de Octavio y Ramiro, así como aquellas mostrando las “actividades” de Ramiro tienen antes que nada carácter *indicial* –indicatorias de caracteres de personajes y de atmósferas-, pero la rivalidad de los hermanos Octavio y Ramiro se mostrará crucial –o *distribucional* - en la película “a posteriori”, cuando decide la suerte fatal del pretendido romance entre Octavio y Susana, luego de la paliza casi mortal sufrida por Ramiro, y la muerte de este en un atraco. No solo supone esta secuencia de rivalidad una de las tres secuencias complejas que veremos para Octavio, sino que modifica el decurso de la secuencia global entera. (En otro nivel, el de los motivos “ligados” que enlazan historias diferentes, recordemos que el cainismo entre Octavio y Ramiro se culmina en la historia del Chivo, cuyo

desarrollo entrecruza. Pero además se redobla el indicio fraticida, temáticamente, cuando el director vuelva a mostrarlo entre los dos hermanastros ejecutivos últimas víctimas del Chivo, tal como el propio Chivo llega a comentárselo a estos, insultándolos. No se trata de una casualidad, sino que revela nuevamente cómo la que fuera trama de acciones se revela trama de personajes a posteriori.

Además la historia de Octavio y Susana se cuenta “in medías res”, empezando por el accidente, y no acabando dentro de su capítulo, sino dentro del dedicado al Chivo, cuando Octavio espera en vano en la estación de autobuses (s. 97) tras su desesperado diálogo con Susana en el funeral de Ramiro (s. 89). Pero esta historia es cronológicamente consecutiva. Y se producen frecuentes cruzamientos de historias con las escenas mostrando al Chivo y con algunas mostrando a Daniel y Valeria.

La veloz progresión de la ficha-Octavio se ve interrumpida por el accidente de coche, la secuencia 1 se repite con variación en la s. 45, pero lo que se cuenta de Octavio es lo que pasa hasta el accidente (presentación y nudo), dejándose lo posterior (o desenlace) hasta mediada la historia del Chivo (luego de las secuencias del funeral donde no convence a su cuñada de acompañarlo, y de aquella donde lo vemos esperando en vano en la estación de autobuses). Pero justamente en el accidente (que interrumpe su veloz carrera casi devolviéndolo a casilla una), y donde la analepsia de secuencia 1 se vuelve temporalidad normal en la s. 45, justo aquí empieza la parte relatada de la ficha-Valeria.

2. El desarrollo de la historia de las fichas-Valeria y Daniel- se presenta “luego del accidente” principalmente, con un preámbulo entre las secuencias 44 (vista en TV por Octavio y Jorge) y la s. 46 donde la protagonista Valeria abandona el plató para reunirse con Daniel. Luego se marcha a comprar vinos (en la s. 48) para festejar el nuevo apartamento que fueran a compartir y entonces le ocurre el funesto accidente de coche (s. 49). De forma significativa, es luego de esta secuencia cuando aparecen los títulos de la segunda historia de la película, “*Daniel y Valeria*”, empezando pues realmente la peripecia, dramática, de la modelo y su adinerado amante. El punto de vista cambia, Valeria pasa de ser observada –en el póster de *Enchant* por Daniel, en el programa televisivo por Octavio y Jorge-, a convertirse en protagonista ahora, aun siéndolo del proceso “degradatorio” supuesto por el siniestro automovilístico. También se trata de una historia básicamente cronológica, de la que apenas se presentan algunos apuntes indiciales en la parte de Octavio: secuencia 14, con Daniel conduciendo viendo póster de ella para *Enchant*, la s. 24 donde le vemos hablando clandestinamente con Valeria, la s. 38 donde está tapando a sus hijas, y la s. 44 donde aparece ahora Valeria en el programa televisivo que ven Octavio y Jorge – retomada en la s. 46 como dijimos, donde por vez primera los vemos juntos, justo antes del accidente tras el que

aparecen los títulos de su historia, Daniel y Valeria-. Y si antes escribimos “de forma significativa” es porque esta elección de González Iñárritu presentando justo ahora los títulos no es azarosa. Es aquí realmente cuando la peripecia comienza y la tramazón de personajes se adensa. Y en cuanto historia clásica aristotélica o hollywoodiense, con sus necesarios presentación-nudo-desenlace, tiene su final en la s.74, cuando se retira el póster de *Enchant* sustituyéndolo el anuncio de “Espacio disponible”, y Daniel abraza a una Valeria sentada en silla de ruedas. En su paradigmática, la historia es fuertemente causal, pero se apuntan ciertas resonancias simbólicas y casi “bíblicas”. Aquí veríamos la historia del perrito Richi, que redobla la degradación de la historia de Daniel con Valeria, el tema del supuesto castigo representado por este accidente, y la subsiguiente “invalidez” de Valeria, posibles respuestas “de la trama” a la vanidad “adúltera” de Valeria y su relación con este Daniel, “padre abandonador de sus hijos” (mis entrecomillados quieren indicar que se trata de alusiones morales que la película no elude, pero que tampoco nos obliga necesariamente a compartir como espectadores).

La muy consecuente historia se articula como un denso tejido de motivos ligados antes que libres: hasta lo más nimio que les ocurre, a Daniel y sobre todo a Valeria, tiene hondas resonancias. Vemos desplegarse claramente un código hermenéutico de continuas preguntas y respuestas, y otro donde el suspense pareciera recaer en la supervivencia o no del perrito Richi. Pero, en realidad, es la propia Valeria cuya vida se está jugando, sin que lo comprendamos hasta casi demasiado tarde, como el propio Daniel. Pero no concluyen aquí las preguntas, porque luego cuestionaríamos si este propuesto camino a la esperanza atravesando el sufrimiento que dibujasen Daniel y Valeria, no silencia realmente otras cuestiones problemáticas. Por ejemplo, si tal camino redentor no es una paráfrasis de ciertas doctrinas católicas y redentoristas bien comunes en el mundo hispánico. O si la película es consciente de que acaso sigue perpetuando cierto lugar común denunciado por la crítica feminista, el papel de la mujer como sufridora, o como apuntase L. Mulvey (1975), la mujer objetualizada por una cierta mirada masculina reduccionista y agresiva. Nos limitamos a indicar que esta segunda historia tiene claros puntos problemáticos que no parecen cuestionarse, pero no decimos que o Arriaga *defiendan* tal visión heredada de patriarcalismos hispánicos, sino que acaso la *presentan desproblematizada*. (Pero tendremos que dilucidarla en su lugar apropiado, el capítulo 4 donde estudiemos la lectura retórica ideológica.)

Siguiendo pues con la caracterización secuencial de la historia, la vemos fuertemente indicial en su retrato o trama de personajes, antes que distributiva como en las tramas de acciones. Engañosamente, se mostraron primero los motivos dramáticos como indiciales, hasta que luego fuimos comprendiendo que tal es la paradójica manera en que relata una

tramazón “distribucional” (en terminología barthesiana). En el tríptico de la película, esta trama de personajes contrasta con la previa de acciones denotadora de Octavio y Susana, y también con la siguiente del Chivo y Maru de variaciones morales sobre pautas genéricas de “thriller” psicológico.

También anotamos que la historia tiene igual sus entrecruzamientos con el relato del Chivo –las secuencias 54 y 55 vigilando a su hija y robándole una foto, la s. 59 donde se muestra vendando al perro Cofi recogido del accidente (aunque típico de la traviesa cronología de esta película, no se muestre el antecedente causal hasta las s. 95 y 96).

Siguiendo con la metáfora del “juego de la oca”, cuando concluye la historia de Valeria es cuando entendemos que se vio sentenciada desde su primera escena o del accidente. Como si su ficha cayera en una suerte de “cárcel de la desgracia” de donde no puede escaparse, tal como el subsuelo del apartamento donde provisionalmente cayese su “doble”, el perrito Richi, en la s. 56. Aunque vaya entreverándose con otras secuencias, la secuencia fundamental de Valeria sigue una perfecta historia de “degradación” en la terminología de Bremond, donde el amago de “restitución” (al salvarse el perrito) solo evidencia el abismo donde cayeran. Aunque abismo mitigado ahora por la nueva y devota compasión de su amante Daniel, abrazándola. La escena final con Valeria angustiada mirando al incierto futuro desde su silla de ruedas, junto a Daniel, nos permite verlos a ambos como doloridos –y enamorados- supervivientes de tanto sufrimiento. Y a Daniel habiendo recorrido el famoso “arco de transformación” de personaje, desde el despreocupado triunfador adúltero del principio, pasando por el castigado y frustrado amante de una Valeria derrumbándose, y concluyendo en el acaso compasivo personaje que reafirma su deseo de futuro compartido con ella. De nuevo es tentador ver que a los personajes los redime el sufrimiento, y que Daniel expía así el egoísta sacrificio de su familia en aras del adulterio con Valeria, tal como ella tuvo que pagar su despreocupada vanidad mediante la ordalía sufrida. Y de nuevo recordamos que es injusto simplificar la compleja historia moralizándola, y que el paradigma tras la de Valeria y Daniel trasciende su alegoría, como veremos en el capítulo 3.

3. Más complicado resulta el decurso de la ficha-Chivo, cuyo capítulo dedicado empieza propiamente en la s. 75, “in medias res”, cuando Leonardo y Gustavo conducen por Ciudad de México y van comentando la historia del Chivo a quien visitarán. Sigue progresando de forma lineal por partida doble, tanto respecto al encargo de asesinato recibido y su forma de desarrollarlo, como respecto al gradual acercamiento a su hija. Estas constituyen las dos secuencias complejas clave del personaje, junto a la secuencia, enigmática, del futuro del perro Cofi. Pero los frecuentes entrecruzamientos mostrados en las partes anteriores, 6 veces en la historia de Octavio y 3 veces en la de Valeria, han establecido

ya prácticamente los elementos más importantes del recorrido del Chivo para cuando comienza su parte (como antes recordamos en el comentario de P.J. Smith).

Esto supone que el espectador cuenta ya con las partes dramáticas necesarias para seguir el decurso del Chivo, tanto el planteamiento del dramático conflicto del personaje (desarraigado sicario pero con cierto amor por su hija) como los indicios de su posible evolución futura (cuando se vea reflejado en las acciones del perro Cofi que recogiese, y descubra como acaba por matarle a sus otros perros). Habrá de decidir entre continuar fatalmente con su carrera de asesinatos o interrumpirla, una elección que su perro Cofi claramente no tuvo. Así pues, dada la doble presentación del personaje y anticipado su nudo transformador, nos queda ver como evoluciona. Y esto es lo que ocurre cuando vemos como el conflicto de su doble conciencia de asesino y de padre, se explicita en la s. 93 al explicarle a Luís, su última víctima, que, “(...) *Si sigues vivo es gracias a este perro*”, pues ahí confirma el papel “reflector” que Cofi supone para su propia trayectoria asesina. La confirmación del nudo así como la muestra del desenlace (dejando a los hermanos atados en su casucha en la s. 98, dejando un mensaje de amor y disculpa para su hija contestador telefónico en la s. 101, dejando Ciudad de México junto al perro Cofi en la s. 102) son las partes dramáticas propiamente incluidas en la historia del Chivo. Mediante ellas se nos cuenta un conmovedor proceso de anagnórisis o reconocimiento que nos remite circularmente a preguntarnos por Octavio y Valeria, reevaluando –incluso unificando– buena parte de la trama que “compartimos” hasta ahora. Cronológicamente no hay saltos temporales en la historia del Chivo, pero lógicamente vemos diáfana la transición desde la “trama de acciones” denotadora de Octavio hasta la de “trama de personajes” relatora de Valeria. Las dos últimas se unifican de alguna manera al desvelarse la progresión del Chivo.

Pero no vemos tal unificación del tríptico como la considera Arriaga, en una suerte de síntesis de tres edades del hombre ejemplificadas en Octavio, Daniel y el Chivo, convergentes en el proceso de descubrimiento de quienes son, y en la aceptación del sufrimiento vivido como premisa de su esperanzado futuro (Arriaga, 2001: pag. X). No compartimos con el guionista su calificación de “anagnórisis” respecto al supuesto giro de los otros dos personajes, como sin embargo si queda claro en cuanto al Chivo. Antes bien, observamos una gradación yendo desde el determinismo y fatalismo de los primeros destinos citados, de Octavio como de Valeria, hasta el existencialismo del que hace gala el Chivo escogiendo su futuro. Volveremos luego a esto.

Por otra parte y desde un punto de vista formal, esta película que empezara siendo trama de “funciones distribucionales” ligadas causalmente, claramente como vimos en Octavio y buena parte de la historia del Chivo, se revela luego como trama de “funciones

indiciales” donde lo importante resulta el desarrollo de personajes y no de sus acciones, tal como intuimos en la historia de Valeria, y luego nos confirma el giro dramático de la parte del Chivo, en el tramo final del filme.

Este aspecto de “coda” o “cierre capitular” de toda la película presentado por la historia del Chivo, se confirma estructuralmente. En su parte se incluyen, tanto el “desenlace” de la historia de Octavio, infructuosamente esperando a Susana en la estación autobuses (s. 97), como la culminación “anunciada” de la historia de Valeria y Daniel (s. 100) al pasar el Chivo conduciendo frente al retirado póster de *Enchant*, emblemático del fracaso de la campaña publicitaria de Valeria y de su “dorada” historia con Daniel. Tenemos pues que la *relación cronológica* de la historia del Chivo resulta bastante lineal, entreverada en las otras historias, pero igual presentado la doble motivación que lo impulsa tanto por sus actividades de asesino como debido a la nostalgia por su hija. Los únicos saltos temporales los vemos en ciertas secuencias inexplicables hasta después, que entrecruzan las otras dos historias. Se trata de las prolepsis de la s. 47 cuando el Chivo está espiando a Luís que come en un restaurante-no sabemos de quien se trata-, y de la s.59 donde vemos al Chivo vendando al malherido perro Cofi- a quien solo después, en la s. 95, lo veremos recoger tras el accidente automovilístico.

En cuanto a la línea *lógica o consecuente* de sus acciones, ya indicamos que sus actividades de asesino –aparentemente *distribucionales* siendo tan dramáticas- se establecen pronto en la película. Lo vemos entrecruzando la parte de Octavio en la s. 10 preparándose y luego en la s. 13 cuando mata al ejecutivo que comía en el restaurante “sushi”. Igual con sus rasgos *indiciales*, como personaje desarraigado y feroz que vemos en las secuencias 5 - con aspecto desarrapado seguido de su corte perruna y revolviendo basuras-, y en la s. 9 - al enfrentarse y dispersar a los secuaces del Jarocho que iban buscando perros a los que enfrentar el suyo-. Y en la complejidad de su doble carácter de sicario con sentimientos familiares lo vimos en la s. 17, al leer indiferente en el periódico la noticia sobre el ejecutivo que asesinase, y luego conmoverse ante la esquela anunciando el entierro de quien fuera su esposa.

Pero como ya indicamos, no hay realmente “progresión dramática” del personaje o de su historia hasta que se presente su recogida del perro Cofi –mostrada en la s. 95-96, pero anticipada en la s. 59- y la extraña manera en que esto lo vuelve consciente de su carrera de asesino. Temporalmente, pues, su historia va progresando linealmente, aunque el discurso del filme lo va barajando con las previas historias de Octavio y de Valeria. Y ya anotamos que, solamente al final de la película se muestran como relevantes trazados que antes parecieron incidentales, como la vigilancia a su hija comenzada en la escena donde asiste al entierro de

su esposa y sufre las recriminaciones de su cuñada (la s. 27).

Se trata de la única ficha que no dejó de saltar de una oca a otra en todo el relato (o dicho más narratológicamente, de mostrársenos mediante la lógica accional implacable y sucesiva de sus asesinatos), desde que lo viéramos liquidar a un ejecutivo, en su tercera aparición durante la película. Y también fue el único personaje que no sufrió los tremendos sobresaltos de fortuna que vimos sufrieron Octavio y Valeria, sino solo oblicuamente cuando el Cofi le mata los otros perros que le acompañaban. (Puede contra-argumentarse que, para cuando se nos presenta a los espectadores, viene ya de sufrir el vuelco del destino que a los otros les aguarda en el transcurso de la película. Basta recordar el relato de su historia contada por Leonardo a Gustavo en la s. 75.) Quizá por dicha distancia se trata igualmente del único que llega a captar, no ya la fatalidad que lo conduzca (como en buena parte a Octavio, Daniel y Valeria), sino la posibilidad de modificarla. Ocurre cuando comprende y reniega de la inhumanidad tan capitalista como perra a la que venía sirviendo con sus asesinatos, tras verse reflejado en la férrea naturaleza depredadora que le muestren otros, del perro Cofi a los ejecutivos que venían contratándolo. Como indicamos antes, este sí es un sentido, “existencialista” o de anagnórisis, en el que la historia del Chivo pudiera suponer la síntesis superadora de los dilemas antitéticos atrapadores de los otros personajes entre pasiones y obligaciones, náufragos del determinismo.

Por tanto, antes de llegar al segmento “*El Chivo y Maru*” dedicado a su historia, se nos ha ofrecido suficiente material relevante como para verlo “mediado” en su desarrollo. Concretamente, en los siete entrecruzamientos con el relato de Octavio y Susana, y los cuatro ocurridos respecto a Daniel y Valeria. Y como indicamos, ya se nos presentó la triple coordenada vertebradora del personaje (los asesinatos, su nostalgia familiar, y la recogida del perro Cofi).

Aparte de lo comentado al respecto, apuntemos que en la s. 81, donde el Chivo recoge al ensangrentado perro Cofi del coche de Octavio, al tiempo que le roba la cartera, aquí hereda el personaje no solamente al perro sino buena parte del núcleo de la historia –o del motivo “ligador” si fuésemos a decirlo con el formalismo ruso-. Este animal que fuese instrumento de ganancias de Octavio en sus esfuerzos por marcharse con su cuñada, se ha vuelto otra víctima perruna acogida por la compasión del Chivo, antes de revelarse como verdugo de sus otros perros obligándole a encararse con la futilidad de su compasión y con el “sacrilegio” que suponga recorrido de sicario. O sea, que el papel del perro Cofi en la trama responde fidedignamente a la previa estructuración guionística de Arriaga (“*Black dog*”, “*White dog*” y “*Black dog*” se titulan las tres partes del texto original así traducidas al inglés, *Amores perros*, 2001) antes de la versión filmada. Su papel como “entrelazador” motivo de

las historias primera y tercera tiene un doble funcionamiento. De manera sintagmática, seguimos su conversión de víctima a verdugo y de nuevo víctima acompañando a Octavio, y desde víctima a verdugo y luego claro enigma desde su recogida por el Chivo. Y se opone paradigmáticamente a la historia del perrito blanco Richi, de Valeria, quien compartiese estatuto de víctima con su dueña.

Finalmente podríamos apuntar un par de intertextualidades con secuencias de otras películas, cuyas dolorosas travesías de desiertos morales comparten sus personajes con el Chivo. La secuencia 101 de la humillada y dolorosa, pero digna confesión del Chivo a su hija Maru en el contestador telefónico, (prometiéndolo, “*Volveré a buscarte cuando tenga el valor para mirarte a los ojos*”) nos recordó la recobrada dignidad del personaje prostituido de Gloria Duque (Victoria Abril), y la problemática conciencia del asesino encarnado por Federico Luppi en “*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*” (A. Díaz Yanez, 1995). Y la s. 102 y última donde el Chivo junto al perro Cofi van a perderse ambos por los extrarradios de Ciudad de México, nos recordó poderosamente la fantasmal aparición del personaje Travis (Harry Dean Stanton) tras cruzar el desierto, enloquecido por la pérdida de su pareja y su hijo, en “*Paris, Texas*” (W.Wenders, 1984).

2,8) Conclusiones de la lectura sintagmática y apunte de la hermenéutica siguiente.

Una posible descripción de las secuencias fílmicas consecuente con nuestra propuesta debería atender a su carácter demostrativo de la “doble lógica narrativa” (que interpretamos en nuestro trabajo como persecutoria y sacrificial), así como de una temporalización unificando las tres historias entrecruzadas de Octavio, Valeria y el Chivo. Pero repetimos que tales lecturas serán el objeto de próximos capítulos.

Ahora nos limitaremos a indicar algunas de las conclusiones de la lectura descriptiva sintagmática realizada, que necesariamente apuntan a algunos momentos cuestionables del discurrir de la película, y por tanto hacia una poco velada lectura paradigmática.

Volvamos a recordar las explicaciones de Metz (1966: 131-167) sobre la denominada “Gran sintagmática”. Señalaba la aparente paradoja de que la sintagmática constituye al mismo tiempo una paradigmática, porque aquello entre lo que el cineasta debe elegir en cada momento de su filme es precisamente una serie limitada de tipos de ordenación sintagmática (o unos “paradigmas de sintagmas”). Y recalca que “...*Existen fenómenos de paradigmática en el nivel de los segmentos largos, tal como aquí los presentamos en esta “gramática” del cine.*” (Metz, 1966: 159). Finalmente recordemos cómo el autor reconocía como dos empresas muy distintas aquella semiología del filme narrativo por él pretendida, y aquella del análisis estructural de la “narratividad” independiente de sus vehículos(filme o

libro)-por ejemplo practicada por Bremond. Dice,

“Mientras que “el acontecimiento narrado” constituye un significado para la semiología de vehículos narrativos, o del cine, supone antes un significante para la semiología de la narratividad. (...) Lo que se necesita comprender es el hecho de que los filmes se comprendan. La analogía icónica no puede dar cuenta de la inteligibilidad de las co-ocurrencias en el discurso cinematográfico. Tal es la tarea de una gran sintagmática.” (Metz ,1966: 166).

Así pues, nos vemos emplazados a una lectura de los “significantes fílmicos” que siguiese con reflexiones de alto calado sobre la narratividad de *Amores perros* y sobre ciertas cuestiones hermeneúicas de la misma, prolongando parcialmente algunas de los objetivos de la mentada “gran sintagmática”. Aunque caminemos hacia muy distintas metas argumentativas.

Por ejemplo, pensemos en lo metafórico del destino de los perros Cofi y Richi como reflectores del baqueteado devenir de sus dueños. O en la presentación primera del joven Octavio como perseguido automovilísticamente en la primera secuencia, mientras luego se nos revelará perseguidor amoroso y adúltero de su cuñada, y dispuesto a sacrificar al perro Cofi en sus diversas apuestas. Y aún más claro, en la anagnórisis o auto-rreconocimiento sufrido por el personaje del Chivo, de antiguo perseguidor de la utopía social vuelto guerrillero, sacrificador de su familia para “*cambiar el mundo*”, a sicario a sueldo de los distintos ejecutivos que le contraten, y que solamente podrá escapar a su papel de verdugo “antes victimizado” cuando se vea en el espejo del Cofi. Estas son claras invitaciones a una lectura peligrosamente cercana a lo alegórico, y las veremos al tratar el siguiente nivel hermenéutico del filme.

También, luego de haber comentado someramente los entrecruzamientos de las 3 historias tan distintivos de la película, comentamos apenas el tratamiento de la temporalización del relato, o sea la transformación del tiempo de la historia en el del discurso, como sabemos. Podría explicarse como una suerte de “*Ahora*” (el accidente automovilístico) que se va entrecortando con explicaciones del “*Antes*” (las acciones de Octavio hasta acuchillar al Jarocho y escaparse en coche, los asesinatos del Chivo y el espionaje de su hija llegando hasta el encargo que se le frustra debido al accidente, la breve presentación de la regalada vida de Valeria y su amante Daniel antes del fatídico encontronazo cuando ella conducía a comprar botellas de vino celebratorio del nuevo apartamento). Luego seguirá el “*Después*”, que es corto y brutal para un Octavio abandonado en la estación de autobuses, cuando la viuda de su hermano no le acompañe tras el entierro, y se vea despojado del perro Cofi que le enriqueciera antes. Hablando de Valeria, la vemos brevemente antes del accidente, luego en su primera hospitalización tras éste, y después en su retorno como inválida al apartamento donde el perrito Richi cae al subsuelo, todo el tiempo contrapunteada por su

amante Daniel. Allí termina su carrera de modelo y discute agriamente con éste antes de intentar suicidarse, y de sufrir la amputación de la pierna, pero recupera al perrito y Daniel seguirá a su lado. En la tercera historia, la recogida directa del perro Cofi por parte del Chivo resulta directamente en la carnicería desencadenada sobre los otros perros que fuesen acompañándole, e indirectamente en que el personaje llegue a verse en su desalmado espejo perruno. A su vez sirve para que el Chivo reaccione marchándose del lugar del crimen sin cometer el último asesinato encargado, ya dispuesto a recuperar su dignidad y acaso a su hija, como confiesa en el contestador telefónico de ésta.

Lo que sí nos interesa recalcar ahora es que este rasgo discursivo tan típico de esta película (como de otros filmes de), este desquiciamiento de lo consecutivo del discurso, jugando tanto con los entrecruzamientos de las tres historias como con ciertas anticipaciones y retrospectivas temporales *parece contrastarse* con la ligazón consecuente de la historia, siguiendo ésta motivaciones causales obvias cuyos resultados se ven continuamente frustradas de acuerdo con cierta fatalidad característica de la película. *Pero*, tras lecturas más demoradas, comprendemos que la apuesta narrativa de es la de contarnos una trama desarrollando personajes mediante otra trama desarrollando acciones. El que la búsqueda de los objetivos resulte burlada en las tres historias es justamente propiciatorio de otra clase de evolución para los protagonistas. Aprenden lo imposible del determinarle resultados a la vida, y lo ineludible del crecerse frente a los reveses de fortuna que se sufran. A la búsqueda de objetivos típica de las tramas de acción la sustituye una evolución de personajes propia de tramas dramáticas. Aunque la ulterior evolución de los tres personajes claves de Octavio, Valeria y el Chivo se deje meramente apuntada, y no desarrollada (si acaso algo más en cuanto al Chivo en el final abierto con que concluye la película).

En los personajes consecutivos de Octavio, Daniel y el Chivo, antes que un supuesto “*retrato de las tres edades del hombre*” (Arriaga, 2001: X), lo que tenemos es un desarrollo argumental atravesando tres diferentes, pero alternativos, destinos. Pasamos de las coordenadas deterministas, intuitivas y fatalistas propias de Octavio y Valeria a las de elección existencialista del Chivo, tras su doloroso auto-reconocimiento como desalmado sicario pero padre. Lo que empezara siendo una trama de “funciones distribucionales” ligadas causalmente se revela casi como una trama de “funciones indiciales” donde lo importante resulta siendo el “retrato del personaje”, y por extensión, de los otros personajes, y no la aparente trama de acciones que mostrase la historia. Esta es otra de las importantes conclusiones que llegamos a extraer de nuestra lectura de los sintagmas narrativos constituyentes de la película mexicana.

CAPITULO 3

EXPLICACIÓN DE LA LECTURA PARADIGMÁTICA O HERMENÉUTICA DE LA PELÍCULA.

Intentaremos estudiar aquí especialmente el conflicto de las series consecutiva y consecuente (siguiendo una breve hermenéutica, sin entrar en lo retórico-ideológico). Iremos pues recorriendo los siguientes momentos de lectura paradigmática de la película *Amores perros*: el secuenciado en sus niveles de *discurso* y de *narración* en la paradigmática de *Amores perros*; el conflicto entre lo consecutivo y lo consecuente articulador habitual de los relatos; la *causalidad fílmica* en particular y en general; la *consecutividad*, desde los anacronismos de la Narratología a su crítica por el revisionismo de la temporalidad; la crítica apriorística de la lectura paradigmática, desde la aporía de la doble lógica narrativa.

3,1) El análisis paradigmático del relato en su segundo nivel o discursivo

Tal como anteriormente lo vimos en la lectura sintagmática, el entrecruzamiento de los códigos proairético y hermenéutico de acciones y de enigmas vuelve a manifestarse, esta vez en la paradigmática del relato.

En este segundo nivel detectamos primeramente los entrecruzamientos de diversas tramas y los saltos temporales del discurso. Luego entramos a discutir las premisas teóricas de ambos, tanto en cuanto la consecutiva cronológica como la causalidad del relato.

Para la primera seguimos la famosa división de Genette relativa a orden, duración y frecuencia. Entre las anacronías se van incluyendo las anticipaciones o prolepsis y las retrospecciones o analepsis. Como advertimos, no estudiaremos ulteriores distinciones genettianas de la temporalidad del relato relativas al tiempo y modo (respecto a la duración distingue el narratólogo francés entre las pausas, alargamientos, resúmenes y las elipsis; y en cuanto a la frecuencia, entre las variaciones del relato de la forma singulativa a la repetitiva; respecto al modo se consideraría el apartado de la focalización o perspectiva). Tales cuestiones narratológicas se hallan fuera del objetivo de nuestra tesina.

Nos preocupamos ahora de seguir ciertas argumentaciones sobre la Temporalidad del relato y su articulación cronológica y causalista, o no. Como luego veremos, tras la crítica realizada por Paul Ricoeur, las divisiones de Genette constituyen solamente un paso, necesario pero insuficiente, dentro de nuestra argumentación concerniente a la paradigmática de lo consecutivo/consecuente del relato de *Amores perros*.

3,2) Las variaciones temporales y argumentales del segundo nivel.

En cuanto a los saltos temporales de *prolepsis* y *analepsis* (que consideramos 4 en nuestro recuento, tres anticipativos y uno retrospectivo), y los entrecruzamientos de historias (que consideramos 19, diez/cuatro/cinco respectivamente), veremos los siguientes:

a. Saltos temporales:

El primer salto temporal lo vemos en la s. 1 (presentación del accidente de coches envolviendo a los diferentes personajes de la trama) supone una *prolepsis* o anticipación de los diversos recorridos de personajes que luego veremos, y más directamente de la historia de Octavio y Susana con la que empieza la película. Tal escena del accidente se repite en la s. 45 donde concluye aparentemente la primera historia, creando una estructura circular “engañosa”. Esta “engañosidad” se debe a los “*entrecruzamientos*” narrativos con las otras dos historias, porque los destinos de los personajes se prolongan en las secuencias 85 y 87 (para Ramiro), y las 89 y 97 (para Octavio y Susana)-entrecortando aquí la historia del Chivo y Maru (s. 75 a la 102).

En la s. 47 tenemos otro salto temporal, también como *prolepsis*, y al tiempo *entrecruzamiento-con la historia de Octavio*, donde vemos que el Chivo anda acechando a unos comensales fuera del restaurante donde se hallan (a quienes luego identificaremos como Luís-el último asesinato que le encargan cometer- y su amiga).

En la s. 59 tenemos otra *prolepsis*, ahora *entrecruzando-historia de Valeria* cuando vemos al Chivo acariciando y vendando al malherido perro Cofi, a quien todavía no le hemos visto recoger (esto ocurrirá en la s. 81, cuando el Chivo atienda a las víctimas del accidente automovilístico).

Nuevo salto temporal en la s. 87, pero ahora, caprichosamente, en forma de *analepsis* o retrospección (técnicamente es una “*analepsis interna homodiegética* -ver Shlomith Rimmon, 1976-). Vemos ahora al ex-policía Leonardo, contratador del Chivo, preguntándole por el último encargo de asesinato y de camino al banco para cobrar un cheque. Pero la escena –que vemos ocurrir como espectadores luego del asalto al banco en la s. 85 donde el atracador Ramiro resultó muerto- ocurre lógicamente antes, pues aquí Leonardo anuncia *después* la visita al banco que le vimos hacer *antes*.

b. Entrecruzamientos de historias:

Recordemos que la historia de Octavio y Susana se ve interrumpida solamente tres veces por la de Daniel y Valeria, pero se producen siete cortes a la historia del Chivo, sobre todo al comienzo. Tal como recuerda Smith (2003, pag. 33), “...Conforme asistimos a la

primera media hora de *Amores perros*, vemos imponerse la grave y enigmática presencia del Chivo, mientras Daniel permanece bastante invisible.“

así pues, hablamos de un poderoso recurso narrativo que “determina” todo el relato, no solo dramáticamente, como la cita anterior apunta, sino globalmente, volviendo la película entera un ejemplo de las llamadas “*secuencias combinadas por alternancia o entrelazamiento*” (Todorov, 1973: pag. 139) siguiendo criterios estructuralistas. O bien, ya siguiendo semiologías fílmicas, esta película ejemplifica un “*modo narrativo entrecruzado de tramas múltiples*” (G. King, 2005: p. 84).

En otro lugar, apuntamos que tal estilo o modalidad narrativa, como lo practique W. Wang en "*Smoke*" o Paul Thomas Anderson en "*Magnolia*", por no hablar del R. Altman de "*Short Cuts*", parece reflejarse en el González Iñárritu de "*Amores perros*". Hoy día se ha casi “institucionalizado” mediante su práctica habitual, como apuntase King en su obra antes citada. Por nuestra parte, situamos la película objeto de nuestra tesina en "*la mezcla genérica de violencias callejeras y dramas domésticos, dentro del cruzamiento de destinos que remitiría a R.Altman o P.T. Anderson*" (Capítulo 1 o introducción).

1. Durante la historia de Octavio y Susana, vemos los siguientes entrecruzamientos:

En la s. 5 , donde se presentan los deambulares del Chivo seguido de su corte perruna.

En la s. 10, donde vemos sus preparativos del primer asesinato.

En la s. 13, donde El Chivo dispara por la espalda al primer ejecutivo que asesina.

En la s. 14, donde vemos a Daniel mirando el póster de Valeria cuando conduce, y luego recibiendo una misteriosa llamada en casa (que resulta ser de ella, confirmando su adulterio).

En la s. 17, donde El Chivo lee en el periódico nota del asesinato cometido del ejecutivo y ve la esquila de su “viuda”.

En la s. 24, donde vemos a Valeria y Daniel hablando por teléfono.

En la s. 27, donde El Chivo asiste al entierro de su “viuda” y se enfrenta verbalmente a su cuñada.

En la s. 36, donde El Chivo espía la casa de su hija desde el otro lado de unas verjas metálicas.

En la s. 38, donde vemos a Daniel pensativo tapando a sus hijas por la noche.

En la s. 44, Octavio y Jorge acuerdan apostar cuanto les queda en última pelea perruna mientras ven un programa de TV donde Valeria aparece.

2. Durante la historia de Valeria y Daniel, vemos los siguientes entrecruzamientos:

En la s. 47, cuando El Chivo anda espiando a Luís en el restaurante (también salto temporal).

En la s. 54 y 55 vemos al Chivo entrando a la casa de su hija, y luego robando una foto familiar de ella con su madre y el segundo marido).

En la s. 59 vemos al Chivo acariciando y vendando al malherido perro Cofi (también salto temporal).

3. Durante la historia del Chivo y Maru, vemos los siguientes entrecruzamientos:

En la s. 77 vemos al Chivo yendo a hacerse fotos en una cabina automática, y de salida de la misma se cruza incidentalmente con Ramiro magullado y Susana con el bebé (recién salidos de la casa familiar compartida con Octavio y su madre, que abandonaran en la s. 43).

En la s. 85 vemos el último asalto al banco perpetrado por Ramiro, donde resultará muerto (pero recordemos que este entrecruzamiento, lejos de ser extradiegético respecto a la historia del Chivo –tal como los otros entrecruzamientos venían siéndolo respecto a la historia que interrumpían-, aquí demostrará ser un entrecruzamiento **diegético** –o sea, parte constituyente de la misma historia del Chivo que se nos presenta.

En la s. 89 vemos a Octavio asistiendo al funeral de Ramiro y viéndose rechazado por Susana, que se niega a verlo en estación autobuses y le dice que su futuro hijo se llamara Ramiro (contestando así a la pregunta que Octavio formulase en la s. 41).

En la s. 97 tenemos a un desolado Octavio comprende que su espera de Susana en la estación de autobuses es en vano.

En la s. 100 vemos el último entrecruzamiento de la película –aunque muy de pasada– donde el Chivo va conduciendo el coche robado a Gustavo, pasando frente al póster Enchant de Valeria, de camino al desguace donde venderá el coche.

3,3) Una falsa paradigmática unificadora de las contradicciones

Resultaría tentador deducirla del antitético título original del guionista Arriaga para esta película (“*Black dog, white dog*”, 30 de marzo de 1999), así como de sus reflexiones prologando la edición inglesa del guión final (Arriaga, 2001: vii-xi). Anuncia aquí las diversas contraposiciones, entre la raza humana y la canina, entre hermanos, entre las clases sociales, que luego se dramatizarán en la película. Pero no creemos que esta diversidad llegue a unificarse en la supuesta identidad común de sufrimientos, esperanzas y opciones morales de los personajes, una vez entrada en juego la desquiciada temporalidad del filme. De creerlo estaríamos cerca del dudoso –por maniqueo- territorio de la novela o película “de tesis”. Este aspecto unitario en su existencialismo es ideológicamente problemático, pero

dramáticamente muy efectivo, y está presente en toda la trilogía de González Iñárritu con Arriaga, *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y la última, *Babel* (2006).

En la obra objeto de nuestra tesina, se plantea contraponiendo las historias acanalladas y lumpenproletarias de Octavio y las alto burguesas de Valeria, y de alguna forma entrecruzándolas en la del Chivo, de pasado perfil de profesor universitario y revolucionario a un presente como desarraigado sicario sirviendo a ejecutivos, aunque sin que suponga ninguna síntesis de aquellas. El planteamiento triangular es aquí antes una elección de recursos dramáticos y de narratividad, activadores de la vectorialidad del relato. Sucesivamente la película va trenzando sus códigos de acciones y de enigmas, pero también mostrando sus significativas distorsiones mediante los anacronismos y estilemas de la trama presentada, quebrando al mismo tiempo la temporalidad y la fábula contada. Ambos son los momentos que perseguimos en nuestro recorrido primero desde categorías estructuralistas y luego desde otras posestructuralistas, cuando analizamos el secuenciado de la película.

3,4) Una verdadera paradigmática o la recapitulación esquemática de algunos temas cruciales.

Es cierto que asistimos a una dramatización conflictiva en cuanto espectadores. Y analizarla de una forma argumentada nos lleva a la necesidad de desbordar los términos clásicos. Si fuéramos a explicar *Amores perros* en nuestros términos derivados de las categorías narratológicas clásicas, tendríamos que relacionarlos con aquellos personalmente propuestos como “persecuciones y sacrificios” definiendo las acciones narrativas de los personajes desde postulados que precisamente quieren reflejar las insuficiencias de la teoría.

Concretando, vendría a ser lo siguiente:

1. Las persecuciones son las acciones narrativas consecutivas.
2. Los sacrificios son las acciones narrativas consecuentes.
3. Entre los dos tipos de acciones se da el conflicto narrativo (aunque no sea estrictamente aquel conflicto de la doble lógica detectado por Culler y Brooks). O sea, entre la *causalidad* de lo consecuente versus la *casualidad* de lo consecutivo. Entre el orden lógico de lo consecuente y el orden cronológico y temporal de lo consecutivo. Conflicto que sin embargo apunta a otra dimensión más significativa, aquella de la descripción de los *estados emocionales* de los personajes.
4. Planteamos otro tipo de temporalización que aquella que tradicionalmente supone la transformación de la Historia en Discurso. O el paso de la fábula a una trama, en otra terminología, porque justamente nuestra propuesta estudiando la paradigmática de la película

parte de aquella, ejemplificada en Genette, pero asumiendo la crítica de Ricoeur, como luego veremos.

Por ejemplo el desarrollo de la historia guionística del "perro negro", "Cofi" en la película, es indicativo de esto. De ser el propiciador de triunfos y dineros para su apostador dueño Octavio-indirectamente sirviéndole para ganarse a su cuñada Susana-, pasa a ser víctima de los disparos del Jarocho y pseudo testigo pasivo de la Valeria del accidente automovilístico, y verdugo de los perros del Chivo, pero instrumento de su regeneración olvidando asesinatos. La intriga de la película lo va mostrando en transformaciones dialécticas con los diversos personajes de las tres historias hasta que casi podríamos verlo como una suerte de “argumentación retórica” bajo disfraz de protagonista de la trama.

5. La dimensión retórica e ideológica, que vemos como determinismos, tiene varias caras, tanto relativas a los personajes articuladores de la película, como a las leyes sociales que claramente los regulan, como al mismísimo estilo fílmico escogido por González Iñárritu . Pero nos centraremos en los primeros, estos personajes siguiendo sus distintos "huesos deseantes" pero casi "perseguidos por las Furias"(del poema de Ann Sexton re- actualizando las míticas persecuciones de sus héroes por el destino). Una demostración del dictum de Charles Bukowski para uno de sus libros de poemas, "*Love is a dog from hell*". Aunque los exhibidores de la película mexicana "*Amores perros*" decidieron más modestamente traducirla al inglés como "*Love is a bitch*" para el mercado anglosajón. Y también entendemos tal determinismo como demostración de las férreas leyes callejeras y de clase social que Arriaga declara cruciales en su poética, traspasando todo el imaginario de la película de González Iñárritu .

3,5) Definición del conflicto entre lo consecutivo o cronológico y lo consecuente o causal que articula todo relato (Barthes).

Consideramos que los problemas del secuenciado y temporalización, vistos en el capítulo 2, y los de causalidad versus cronología analizados en este capítulo, son ambos aspectos complementarios de un problema superior. Este sería el de las relaciones entre los consecutivos *discursos* y las consecuentes *historias*, que suponen la matriz de la narratología clásica que investigamos en la primera parte de la tesina. Pero que aquí se demostrarán desbordando las redes conceptuales primeramente propuestas.

Partimos de la famosa definición del semiólogo francés R. Barthes procurando definir la naturaleza del relato:

“ Todo permite pensar que el resorte de la actividad narrativa está en la confusión misma de la consecución y de la consecuencia; lo que viene después es leído en el relato como causado por.” (Barthes, 1966).

De acuerdo con la lectura que Barthes hace de Aristóteles, la narratividad su sustenta en la confusión creada entre "lo –que –viene –después –de –x" y "lo –que –viene –causado por –x" (por ejemplo "La familia abandonó México y Dolores se volvió triste", donde la tristeza de Dolores suponemos que deriva del que la familia se marchase de México). La escolástica identifica tal confusión entre la cronología y la consecuencia con el término latino de "post hoc ergo propter hoc", significando "después de algo consiguientemente debido a algo". En el primer caso tendríamos un relato y en el segundo una intriga.

Se trata del mismo punto que nos recordase la narratología de los comienzos (Todorov, 1973, pag. 114), indicando como para el lector la serie lógica es una relación mucho más fuerte que la serie temporal, y si ambas marchan juntas solo ve la primera. Igualmente sabemos, desde los análisis filosóficos del escocés David Hume (1711- 1776) que la causalidad está claramente vinculada a la temporalidad e incluso es fácil confundirlas. Precisamente tal confusión es la que motivase la crítica del Hume al concepto de causalidad, como algo psicológico y no basado en deducciones, y tal confusión es la misma a la que Todorov y Barthes se refieran.

Que tal concepto sigue siendo, no obstante, fundamental a la hora de realizar y captar relatos, filmados o no, lo veremos en los siguientes pasajes de este capítulo, recogiendo las autorizadas definiciones de los paradigmas clásicos, desde Bordwell y el neoformalismo anglosajón, así como su necesaria crítica desde posturas del postestructuralismo francés.

3,6) El sacrificio de la cronología del relato por la lógica o fatalidad sacrificial

En nuestra lectura paradigmática, al interpretar las ocurrencias de anacronismos y entrecruzamientos mostradas en la película, consideramos que lo realmente mostrado no es un caso de *temporalización* convencionalmente definida. Antes bien consideramos que se fractura la *crono-lógica* del relato, su secuencialidad como temporalidad consecutiva, en aras de una *lógica sacrificial* basada en "metafóricos" principios de causalidad y consecuencia. Los que sin embargo resultan ajenos a la lógica causal clásica o canónica articuladora de los filmes de Hollywood (como luego veremos en el análisis de Bordwell y Thompson).

Esta segunda lógica del deseo mueve a los personajes y desencadena azares catastróficos para la primera lógica temporal del relato, fracturándola. De antes ya mostró claramente Arriaga algo de esto titulando las primeras versiones guionísticas como "*Black dog, White dog*" (Perro negro, perro blanco), donde el conflicto "diegético" (en la *historia* u obra misma narrada) de clases y procedencias de los personajes y sus correlativos perros ocultaba un segundo conflicto "extradiegético" (que atañe al *discurso* en cuanto a sus modos

y temporalidades elegidos para contar “a-cronológicamente” esta fábula). De hecho la versión escrita del filme *Amores perros* (Arriaga, 2001) todavía lleva tituladas como “*Black Dog-White Dog-Black Dog*” sus tres partes consecutivas.

No solamente los personajes van siguiendo la ambigua y sorprendente lógica deseante que los determina, tanto en los planos discursivo como argumental de la película, sino que ya anteriormente desde el nivel de la *historia* se mostraban veteados por dicha fatalidad de “huesos deseantes” de la que hablamos. Y de alguna manera parecen asumir los designios de tal lógica *persecutoria* ocasional o necesariamente vuelta *sacrificial* sin mayores cuestionamientos.

Pero como espectadores nosotros vamos percatándonos de la casi inevitable dimensión simbólica que cobran aquellos muy realistas actos. Y viendo la existencia obvia de una cadena metafórica entre personas y perros en el trazado fílmico, tenemos que preguntarnos dónde radican las diferencias. Puesto que, tal como anteriormente señalamos, no se trata de personajes que simplemente sirvan de ilustraciones del binomio “*Perro negro, perro blanco*” planteado en el guión original de G. Arriaga.

Respecto al entramado de su película, González Iñárritu hablaba del mismo como de un “nuevo tres actos” (2000). Y en tal definición veríamos como acaso su película se enraíza también en “historias minimalistas” de personajes, pero no en el sentido del J. Jarmusch (de “*Down by Law*” o “*Mystery Train*”) sino del P. Thomas de “*Magnolia*”, o incluso “*Boogie Nights*”, o sea entrecruzamientos casi aleatorios. Pero en González Iñárritu lo fragmentado nunca es casual sino causal, siguiendo una complicada lógica no-consecutiva, y los zigzagueos de la trama no ocultan sino que realzan los “arcos de transformación” de los personajes persiguiendo sus claros objetivos, frustrados. No importa el dibujo del entramado, sino lo dibujado de los personajes transformándose mediante sus extremos emocionales.

Por ejemplo, buena parte de la película podría verse como la historia de la ascensión brutal, el colapso y una suerte de regeneración final del perro Cofi (o sea un “arco de transformación”), quien determina en parte las historias de Octavio y del Chivo. Y el perro Richi, de la modelo Valeria, viaja al submundo de esta misma humanidad tal como el Cofi, pero su viaje resulta más inútil, pues sirve meramente de espejo del infortunio de Daniel y Valeria. Recordemos que dos terceras partes de la película se dedican a la parte titulada “*Perro negro*” y solo un tercio a la titulada “*Perro blanco*” del guión original de Arriaga (exactamente 88 de las 129 secuencias del guión, o 23 de los 29 cortes del DVD cuentan su historia, contra las 42 secuencias o 6 cortes de los 29 del DVD).

También vemos que se producen una serie de motivos recurrentes y paralelos bajo el desglose original que ve el espectador. Como señala P. Julian Smith, “González Iñárritu explota en el

registro acústico los motivos, simetrías y repeticiones que también hallamos en el elaboradísimo guión de Arriaga” (Smith, 2003, pag. 63). Otro de tales temas es el de los “amores prohibidos”, que no llega a cuajarse en la primera historia, que se solidifica para luego agrietarse profundamente en la segunda, y que apenas si llega más que muy transformada en la tercera. Solo si consideramos el obstinado amor filial que el Chivo le tiene a su hija pese a que prometiese darse por desaparecido, y que le hace intentar recuperarla mediante la recuperación previa de su propia dignidad. Lo que le ocurre al Chivo se ha venido llamando en la terminología clásica una “*anagnórisis*” o reconocimiento dramático de la propia situación, y en la película se produce cuando ve la carnicería que de sus perros ha hecho el Cofi, y en lugar de dispararle se ve en su espejo de sicario.

3,7) La manera fílmica de sintaxis temporal de “*Amores perros*”

El efecto de tal encadenamiento de saltos temporales y entrecruzamientos es que se llega a crear una enorme tensión entre lo consecutivo y lo consecuente, como vimos. Solamente cuando el espectador recompone el puzzle temporal en su cabeza puede reordenar la quebrada consecución que el argumento de la película le ha presentado. El lector/espectador se ha percatado de la arbitrariedad de los lazos consecutivos, al menos de los aparentes. Paralelamente podría sospechar, siguiendo una maliciosa alternativa hipotética, que esta lógica consecutiva de los personajes es tan fatal y determinista que solamente puede mantenerse la tensión y sorpresa espectacular desarreglando la cronología temporal.

Pero cabe preguntarse si de tales desarreglos temporales podemos derivar el predominio de una argumentación consecuente “fuerte”, como mantiene Arriaga y vimos en el apartado sobre “*La falsa paradigmática*”. O bien si nos “*limitamos*” a reflexionar narrativamente sobre la caprichosa arbitrariedad del tiempo, a la manera de tantos relatos de J. L. Borges, o de W. Faulkner. En todo caso la solución del dilema resulta cuestión de gustos personales del espectador. Que es el mismo que debe reconstruir el puzzle, siguiendo pero también ignorando las indicaciones de los autores sobre toda la temática: del cainismo de Octavio y Ramiro repetido en los dos ejecutivos hermanastros y presos del Chivo, pasando por la importancia o no de la ausencia paterna en las diversas historias, y los paralelismos/diferencias de los perros y sus dueños, hasta la prevalencia de un instinto cazador en los diversos personajes. Podemos recordar aquí que ni siquiera los filmes de propaganda de la cinematografía soviética posrevolucionaria (analizados por D. Bordwell, 1985, Págs. 234- 274) conseguían el adoctrinamiento del espectador pese al decidido empleo del tipo de narración retórica, teniendo que ceder a las libertades interpretativas de aquel. Sin por ello olvidarnos de la tremenda fuerza emocional y retórica de las imágenes fílmicas,

especialmente en dramaturgias pseudo-aristotélicas orientadas a finalidades predeterminadas, que son doctrinarias incluso sin saberlo.

De hecho una buena parte de la crítica prefirió ver la película como cierta descripción sociopolítica del “estado de las cosas del México actual año 2000-“, mientras otra parte recalca su aspecto genérico de revisión del melodrama con elementos de “thriller” o policiaco. Así eludieron embarcarse en la problemática existencial y ontológica que proponen Arriaga e González Iñarritu de forma inequívoca. Lo figurativo artístico, o lo fílmico, implica no considerar literalmente lo presentado, incluso cuando la literalidad parece estallarnos en la cara, tal como aquí. Y la artificialidad del montaje, tanto como el estilizado realismo de las escenificaciones y la inmediatez de la filmación cámara-en-mano, se conjugan como rasgos estilísticos que refuerzan el aspecto figurativo mas que el literal de *Amores perros*.

La peculiar manera de sintaxis temporal de “*Amores perros*” obliga al espectador a aceptar ciertas premisas causales-filosóficas si quiere recomponer la fragmentada consecutividad de la película para hallar la coherencia de la fábula. Pero no tiene necesariamente que ver con la famosa “doble lógica narrativa” apuntada por Culler y Brooks, la aporía o el “*double bind*” característicos del modernismo narrativo (las búsquedas circulares e interminables de los personajes de la trilogía “*Molloy-Malone muere-El Innombrable*”- 1951-53- de Samuel Beckett son buen ejemplo).

Por otra parte, cabría decir que precisamente esta negativa del director mexicano a dejar que en su película triunfe bien la determinación de la *Historia* o bien la del *Discurso*, demuestra a su vez otra clase de determinación autorial. La de que prevalezcan las secuencias donde, como explicamos en otro lugar, “*son los estados emocionales que se nos muestran lo que en realidad importa, y no tanto cómo se llegase allí*”.

3,8) Estudio de la causalidad fílmica y sus negaciones (Bordwell y Deleuze); Definiciones de la causalidad clásica (Hume).

De manera clásica se viene considerando el relato fílmico como básicamente dependiente de la causalidad y de la espacio-temporalidad. Los rasgos peculiares de los personajes y a veces los acontecimientos suelen diseñarse para desempeñar un papel causal en la película, creando causas y registrando efectos (Bordwell y Thompson, 2001). Este doble origen causal del filme (originado por los personajes o por acontecimientos externos) puede darnos cierta clave para *Amores perros*. Parece mostrarse como origen del relato el accidente automovilístico, que a su vez origina transformaciones en las tres historias entrelazadas. Se vuelve el final de la racha exitosa de Octavio, la catálisis del mediano giro de Valeria en su asunto con Daniel, y el principio del regenerarse del Chivo, indirectamente propiciado por su recogida del perro Cofi.

Pero en realidad podríamos decir, siguiendo el doble origen causal mencionado antes, que se establece una triada de elementos causales, siendo primero el del accidente, segundo los personajes afrontando sus reveses, y tercero los perros no solo como agentes sino claramente correlatos.

Alternativamente podríamos entender de otra manera esta lógica modificada y esta causalidad diversa, que pese a las anacronías y los entrecruces narrativos de las diversas historias siguen obstinadamente siendo causalidad y lógica. Entenderlas como negación del desarrollo aristotélico. Es a lo que Jacques Ranciere apuntase hablando de “*la fábula contrariada*” (Ranciere, 2000, Págs.. 9-29), donde el *momento* del desvelarse repentinamente la dimensión estética cobra preponderancia sobre el desarrollarse clásicamente la intriga narrativa, según las pautas expuestas por el pensador griego. Ese *momento* es el que en *Amores perros* sería emocional y epifánico, reconocedor de una dimensión allende de la trama como de la historia. Es el momento que supone una suerte de “exigencia estética”, que se opone a la “intriga dramática” típica de los relatos. Después veremos que a tal momento lo denomina Deleuze como “*encuentro*”.

Digamos de paso que la contraposición entre las críticas de Bordwell y Deleuze se muestra claramente en dos capítulos de sus respectivas obras que aquí comentaremos (y que han sido recogidos contrapuestamente en diversas antologías, como por ejemplo la del redactor noruego H. Fossheim (1999) recogida en la bibliografía de la tesina).

Empezando por el autor anglosajón, seguiremos sus definiciones de las narrativas clásicas hollywoodienses –y otras, por contagio- ofrecidas por Bordwell en el capítulo 9 de su obra probablemente mayor, *Narration in the Fiction Film*, 1985.

El autor reconoce la narrativa clásica de los estudios de Hollywood, entre los años 1917 y 1960, como el modo de narración fílmica dominante. Y procura eludir definiciones a conceptos teóricos como “*transparencia, invisibilidad u ocultación de la producción*” (típicos de la semiótica fílmica posestructuralista), para proponer términos de raíz distinta, encarnados en la tradición filosófica empirista anglosajona (de Hume a la filosofía analítica y al cognitivismo)⁹.

⁹ Esto es lo que podemos leer en la obra señera de Bordwell acerca de la narración clásica o canónica: “(.) La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes. (...) En terminos de la llamada “historia canónica” (postulada como normal en nuestra cultura por los investigadores de la historia), la dependencia de la causalidad centrada en el personaje y la definición de la acción como un intento de conseguir un objetivo son características sobresalientes del formato canónico. En el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de establecimiento

Observa como en las construcciones clásicas de la historia, la causalidad es el primer principio unificador, y los paralelismos denotativos entre personajes, escenarios y situaciones se subordinan al movimiento de tal causalidad (Bordwell, 1985, pag. 157). Siguiendo la linealidad argumental narrativa, se busca como objetivo la llamada “creciente conciencia de la verdad absoluta”. (Págs.. 158-9). Entonces la narración debe presentarse de maneras no polisémicas o ambiguas, diferenciando claramente y sin desdibujarlas “las fronteras que separan la realidad diegética objetiva, los estados mentales de los personajes y los comentarios narrativos insertados”. Como resultado la historia hollywoodiense viene a ser, dice el autor,

“(…) El producto de una serie de esquemas, hipótesis e inferencias específicas. El espectador llega ante el film clásico muy bien preparado. La configuración general

de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad. (.) En la construcción clásica de la historia, la causalidad es el primer principio unificador. Las analogías entre personajes, escenarios y situaciones están ciertamente presentes, pero, en el nivel denotativo, cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto. Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo y por necesidades compositivas. La causalidad también motiva los principios temporales de organización: el argumento representa el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia, de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes. (p. 157.)

En vez de realizar un complejo trazado de líneas causales (como en las películas de Rivette) o instaurar una ruptura repentina entre ellas (como Antonioni, Godard o Bresson), el cine clásico de Hollywood las recorre todas con una cuidadosa linealidad. Otro aspecto contribuye a tal linealidad: tanto si el protagonista aprende una lección como si tan solo el espectador conoce la historia completa, el filme clásico se mueve rígidamente hacia una creciente conciencia de la verdad absoluta. (.) En cualquier narración, como señala Meir Sternberg, cuando el final del argumento está fuertemente preproyectado por convención, la atención composicional recae sobre la dilación conseguida por las partes medias; el texto, entonces, “tendrá en cuenta la dilación necesaria en términos casi miméticos, colocando las causas del retraso dentro del propio mundo de la ficción y convirtiendo la parte media en el grueso de la acción representada”- Sternberg, *“Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction”*, Baltimore, 1978, pag. 178.-. (Bordwell, pags. 158-9).

“(.) En virtud de su forma de manejar el espacio y el tiempo, la narrativa clásica convierte el mundo de la historia en una construcción internamente coherente en la que la narración parece avanzar desde el exterior. La manipulación de la puesta en escena crea un acontecimiento profilmico aparentemente independiente, que se convierte en el mundo tangible de la historia encuadrado y registrado desde fuera. La narración clásica depende, pues, de la noción del observador invisible. (.) La prioridad de la causalidad dentro del mundo total de la historia somete la narración clásica a presentaciones no ambiguas. Mientras la narración de arte y ensayo puede desdibujar las fronteras que separan la realidad diegética objetiva, los estados mentales de los personajes y los comentarios narrativos insertados, el cine clásico nos pide que asumamos distinciones claras entre estos estados (pag. 161-2).

Concluye Bordwell con algunas observaciones sobre el espectador clásico.

“(.) La historia hollywoodiense es el producto de una serie de esquemas, hipótesis e inferencias específicas. El espectador llega ante el film clásico muy bien preparado. La configuración general del argumento y la historia probablemente seguirán la historia canónica de un individuo orientado hacia un fin. El espectador conoce las figuras y funciones estilísticas más probables, ha interiorizado la norma de exposición escénica y el desarrollo de antiguas líneas causales. La motivación realista consiste en realizar conexiones reconocidas como plausibles por la opinión común, y la composicional consiste en extraer las relaciones más importantes de causa y efecto. (.) Las normas extrínsecas de Hollywood, con sus recursos fijos y su organización paradigmática, suministran al observador firmes expectativas espaciotemporales que pueden medirse respecto a los indicios concretos emitidos por el filme. Un corte engañoso o una transición temporal errónea son fácilmente ignorados, porque el proceso cognitivo del espectador clasifica los indicios por su pertinencia para la construcción causal continua de la historia. Lo que es extraño en el cine clásico, entonces, es ese “tortuoso pasillo” de Henry James, el uso de la narración para hacernos saltar a conclusiones no válidas.” (Bordwell, 1985, pag. 165- 6).

del argumento y la historia probablemente seguirán la historia canónica de un individuo orientado hacia un fin. (.) Lo que es extraño en el cine clásico, entonces, es ese “tortuoso pasillo” de Henry James, el uso de la narración para hacernos saltar a conclusiones no válidas.” (Bordwell, 1985, pag. 165- 6).

Justamente, en tal ausencia del “tortuoso pasillo” que pudiera presentar conclusiones no válidas al turbado espectador, podemos calibrar la distancia separando las clásicas concepciones fílmicas bordwellianas de ésta de torturada temporalidad y causalidad que González Iñárritu presenta al espectador de *Amores perros*.

Saltando ahora al francés Gilles Deleuze, en el primer capítulo del segundo volumen de sus estudios cinematográficos, “*Más allá de la imagen-movimiento*”, de “*La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*”, (1985) presenta algunas consideraciones sobre el abandono de la llamada imagen-movimiento tanto por el neorrealismo italiano-incluyendo a Antonioni- como por algunos autores franceses- Godard, Rivette- y el japonés Ozu, para dar emergencia al tipo de imagen-óptica y realista precursora de la imagen-tiempo.¹⁰ Veremos que muy bien se podrían aplicar algunas de tales ideas al relato fílmico de *Amores perros*, donde se trasciende también el aparente realismo.

Planteándose la necesidad histórica y cinematográfica de trascender la llamada “imagen-movimiento” (que en términos deleuzianos designa el tipo de imagen ligada a las situaciones sensorio motrices del antiguo realismo), el autor procura indagar en la definición de la práctica fílmica del neorrealismo italiano como de “un arte del encuentro, encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados, como en los primeros Rosellini o De Sica. El autor francés nos recuerda una famosa escena de la película “*Umberto D*”, De Sica, antes comentada por Bazin ejemplarmente:

“(.) El personaje de una joven criada entra por la mañana en la cocina, realiza una serie de gestos maquinales y cansados, limpia un poco, espanta las hormigas con un chorro de agua, coge el molinillo de café, cierra la puerta con la punta del pie. Y cuando sus ojos atraviesan su vientre de mujer encinta, es como si estuviera engendrando toda la miseria del mundo. He aquí que, en una situación corriente o cotidiana, en el transcurrir de una serie de gestos insignificantes, pero que obedecen tanto más a esquemas sensorio motrices simples, lo que ha surgido de repente es una “situación óptica pura” ante la cual la criada se encuentra sin respuesta ni reacción. Los ojos, el vientre, UN ENCUENTRO ES ESO...(Deleuze, 1985, pag. 12).

Sigue Deleuze caracterizándolo como.

“(.) Un cine “de vidente, ya no de acción, un ascenso de situaciones puramente ópticas y sonoras, fundamentalmente distintas de las situaciones sensorio motrices de

¹⁰ Deleuze se pregunta a qué se refería Zavattini definiendo el neorrealismo como “un arte del encuentro, encuentros fragmentarios, efímeros, entrecortados, malogrados, como en “*Paisa*” de Rosellini, o “*Ladrón de bicicletas*” de De Sica”. Los párrafos citados constituyen su respuesta.

la imagen-acción en el antiguo realismo” (.) El personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él, como en “*Ossessione*” de Visconti. (pag. 13).

Estas palabras deleuzianas muy bien podemos aplicarlas, con ciertas reservas históricas, claro está, a los mecanismos narrativos a los que asistimos en *Amores perros*. Estos personajes deseantes de Octavio y Daniel/Valeria y El Chivo persiguiendo inflexibles sus objetivos, se muestran en realidad presos de sus obsesiones y de la perra suerte que irán deparándoles. No podemos definirlos ya en términos de una “lógica de acciones” bremondiana, ni tampoco de una lógica narrativa aristotélica que apunte hacia claros desenlaces. Lo que hallamos son paradojas y burlas crueles del destino que ellos creían perseguir, y que en realidad los persigue a ellos: los sacrificadores sacrificados de los que hemos hablado en otros momentos de nuestro trabajo.

Y continuando ahora con el comentario de las palabras del filósofo francés por Jacques Ranciere (2001, pag. 146) veremos la comparativa que realiza el autor entre Bresson y Deleuze ¹¹. Se ocupa de la película “*Au hasard, Balthazar*” (1966) de Robert Bresson- una de las películas claves del análisis deleuziano acerca de la mentada transición desde la denominada imagen-movimiento típica de los diversos realismos cinematográficos y la imagen-tiempo típica del neorrealismo italiano y tendencias semejantes. Deleuze había designado la fragmentación de planos característica del cine bressoniano como construcción de espacios “hápticos” o conectados a mano, enfatizando “el poder del intersticio que separa los planos e intercala el vacío entre ellos, contra el poder de los encadenamientos “sensorio motores” (Ranciere, 2001, pag. 146). Pero indica el comentarista ahora que tal oposición entre dos lógicas contrarias es casi indiscernible en la práctica.

“(.) Bresson emplea planos visualmente fragmentados y *raccords* que constituyen elipsis. Una y otra vez nos muestra partes del cuerpo: manos que tocan un vientre de asno, brazos que hacen el gesto de bautizarlo. Pero la fragmentación de los cuerpos y de los planos es en sí misma un proceso ambivalente. Deleuze ve en ella la infinitización del intervalo que desorienta los espacios y separa las imágenes. Pero del mismo modo podríamos ver en ella lo contrario. (.)El plano fragmentado también es un procedimiento económico para centrar la acción en lo esencial, eso que las teorías clásicas de la pintura llamaron momento pregnante de la historia. Toda la película funciona así según una diferencia casi indiscernible entre la puesta en escena del cazador voluntario y la del cineasta de lo involuntario. Desde el punto de vista deleuziano, ello también significa una casi-indiscernibilidad entre una lógica de la imagen-movimiento y una lógica de la imagen-tiempo.”(Ranciere, 2001, pag. 146).

Finalmente definirá Ranciere esa “indiscernibilidad” entre ambas lógicas cinematográficas como un ejemplo de “la dialéctica constitutiva del cine, entendido como el arte que cumple esa identidad primordial entre pensamiento y no-pensamiento definitoria de la imagen moderna del arte y el pensamiento.” (Ranciere, 2001, pag. 146).

Estas reflexiones de Deleuze sobre situaciones óptico-sonoras desafiantes de las antiguas situaciones sensorio motrices, tanto como sus matizaciones por Ranciere, las consideramos aplicables en cuanto juzgamos que la violenta dinámica y fisicidad de *Amores perros* se vuelve una suerte de pretexto de la inutilidad y del fatalismo coronando los esfuerzos de los personajes. Pero que luego se va incluso más allá, apuntando a esos momentos de desvelamiento o encuentros, a ciertas epifanías narrativas que ni se dejan ni logramos describir plenamente.

Al final el rostro exhausto de Octavio aguardando en vano a Susana en la estación de autobuses, o el rostro demacrado de Valeria contemplando la fachada vacía donde antes se brindase su cartel publicitario para el perfume “Enchant”, el repetido rostro angustiado pero resuelto del Chivo viendo la matanza de sus perros, o teniendo que aceptar ante el contestador telefónico de su hija las consecuencias de su abandono paterno, estas máscaras dolientes de los personajes se vuelven universales y emblemáticas de alguna forma, casi alegóricas. Parecen al mismo tiempo subrayar la aperreada historia que González Iñarritu viniera contándonos, y también relativizarla, porque son los estados emocionales que nos muestran lo que en realidad importa. No tanto cómo se llegase allí: la trama será pues la excusa de una expresión óptico-sonora, o epifánica, o anti-narrativa, o sufriente, o perseguida-sacrificial.

Recordemos además que tal tendencia expresivo-filosófica del tandem - Arriaga se extrema todavía más en “*21 gramos*” y luego en “*Babel*”, donde las situaciones que asaltan al espectador desde la pantalla, reflejadas en esa peculiar puesta en escena del cineasta combinando los rostros con la luz, la música y el silencio saltan los goznes del relato y de cualquier explicación causal concreta que propusiéramos.

No se trata de que simplemente contradigamos la explicación canónica hollywoodiense de la causalidad anteriormente recordada. No afirmamos que lo que el director mexicano pretenda es llevarnos al “(.)“*Tortuoso pasillo*” de Henry James, siguiendo el uso de la narración para hacernos saltar a conclusiones no válidas” (Bordwell, 1985, pag. 165- 6). Lo que nos resulta evidente es que *Amores perros* se halla lejos de cualquier argumentación queriendo llegar a conclusiones, y también de las traviesas argumentaciones anti-narrativas y pseudo absurdas de buena parte del cine “off-Hollywood” desde los años 90. La película es indiferente a las fabulaciones “aristotélicas” que pretendan llegar a cualquier

desenlace, y también es indiferente respecto a esas otras fabulaciones “posmodernas” de historias múltiples y entrecruzadas sin principios ni finales claros. No son estas las apuestas de *Amores perros*.

Repetimos, se trata del “conmover al espectador mediante los destinos sufridos por los personajes”, los estados emociones que se nos muestran, lo que importa. ¿Para qué ese conmovernos? Esa pregunta pensamos que escapa a los propósitos de y Arriaga, pues los vemos esquivando tentaciones moralizantes o antimorales en sus películas, igual que tampoco suscriben los credos “formalistas” o “paramétricos” ¹²obsesionados con estilísticas que definiesen a la “nouvelle vague” francesa, sus coetáneos y sus actuales herederos.

En la fábula fílmica de “*Amores perros*” lo que se demuestran son funciones narratológicas que desafían tal descripción, por eso, entre otros motivos, las denominamos “*funciones persecutorio/sacrificiales*”. Dijimos que los hallábamos cercanos a las redefiniciones bremondianas de los mecanismos narrativas aristotélicos, aquellos buscando, como dijese García Berrio (1990, p. 150), “el desarrollo e implicación pasional de la compasión y del terror, vinculantes del espectador en la narración trágica”. Pero no se persigue en esta película mexicana una suerte de transformación del espectador con finalidades ni teleologismos de ninguna clase. No se pretenden conclusiones. Solamente captamos y luego recordamos el vibrante dinamismo de ciertas secuencias que nos impiden definir las de cualquiera de las diferentes maneras que vamos presentando, pero que ciertamente tampoco nos permiten ignorarlas. Tentativamente traemos a colación reflexiones post-existencialistas de G. Bataille sobre el aspecto “sacrificial” de la vida humana que juzgamos reflejan esas vicisitudes de los personajes en la pantalla, ese encarnizamiento de animales racionales perseguidores y perseguidos. Pero tal es el límite de nuestra reflexión en esta tesina, lo más positivo que nuestra línea argumental nos permite llegar.

Las definiciones de la causalidad clásica.

La más conocida probablemente se la debemos al filósofo escocés David Hume (1711- 1776). Estudiando las relaciones de causalidad, constata como la idea de cercanía espaciotemporal entre la causa y el efecto la debemos a nuestra percepción sensorial, lo mismo que la idea del efecto como secundando a la causa. Pero, según Hume, no tenemos ninguna percepción sensorial que nos demuestra la relación necesaria entrambos objetos. Entonces postula que, el

¹² Recordemos que el término “paramétrico” lo reactualizó Bordwell tomándolo de Noel Burch, “*Praxis del cine*”, 1970, donde este usaba “parámetros” para definir lo que aquel llama técnicas fílmicas (Bordwell, 1985, pag. 274).

motivo de nuestra intensa predisposición a pronosticar resultados futuros basándonos en experiencias previas pasadas, tal motivo es un motivo psicológico, una cuestión de hábito. Dado que tal relación entre A y B ha sido casi constante hasta ahora, estamos fuertemente predispuestos a pensar que ocurrirá B si antes aparece A. De tales impresiones sensoriales pasadas basamos nuestras ideas posteriores de necesidades lógicas. Se han criticado frecuentemente las argumentaciones explicatorias de la lógica inductiva de Hume como marcadas por la circularidad, sin que tales críticas lleguen a invalidar las argumentaciones del autor escocés. Mediante la filosofía analítica anglosajona de la década del 1930, muchas de sus ideas han vuelto a actualizarse. (Vestre, 2002, 162-4).

O como comentase por su parte el filósofo español Xavier Zubiri en una de sus conferencias sobre la "*Crisis filosófica de la causalidad*", este filósofo escocés dedicó enorme esfuerzo a desvelar la base psicológica de nuestra creencia en la causalidad clásica, creyendo hallarla en el hecho de que las llamadas 'causas' siempre se encuentran junto a sus efectos. Como resultado dedujo Hume que la mente forja eventualmente cierto tipo de conexión entre dos ideas que tienen, además, las propiedades de contigüidad y sucesión temporal. Pasando a través de las críticas efectuadas desde el empirismo anglosajón de Locke, y los racionalismos de Kant y Descartes, tales argumentaciones siguen disfrutando de buena salud con el cognitivismo-finales siglo XIX- y luego el neo-cognitivismo relativo a la filosofía analítica anglosajona. En esta última convergencia se hallan autores como Carroll y Bordwell, que las han venido utilizando para primero describir el funcionamiento de la narratividad clásica de Hollywood y de otras filmografías, y luego definir la narratividad fílmica en general, en contra de las teorías posestructuralistas y "sintomáticas" mas comunes en Europa, inspiradas en criterios lingüísticos sausserianos luego revisadas diversamente.

Tal es el campo de batalla ideológico-filosófico donde todavía nos hallamos a la hora de hablar de las narrativas fílmicas, y por tanto obligatoriamente debemos aludirlo al estudiar la presente película de *Amores perros* en sus diferentes dimensiones de narratividad.

3,9) La consecutividad narrativa según Genette y la crítica de temporalidad narratológica por Ricoeur .

En las definiciones del Tiempo narrativo realizadas por Gérard Genette ¹³ en su "*Narrative Discourse: An Essay in Method*" (1972), recalca el aspecto de dualidad de la narrativa, tal como Metz antes ya lo pusiera de relieve. Existe un doble tiempo, el de aquello narrado y el del acto de narrar. El Tiempo del significado y el Tiempo del significante siguiendo las clásicas definiciones del lingüista Saussure. Ambas dimensiones suponen que una de ellas debe refigurar la temporalidad de la otra, siendo tal una dimensión lúdica fundamental que ofrece toda narrativa por el hecho de serlo (y en lo que coinciden todos los autores nombrados en este apartado).

Según Genette, el relato de ficción cuenta con el tiempo de narrar y el tiempo narrado ("*Time of narrating and Narrated time*") con la enunciación y lo enunciado, con el punto de vista y la voz narrativa en el curso del acto de narrar. Tales oposiciones las reformula Genette desde algunos teóricos alemanes de la Temporalidad narrativa (especialmente Gunther Müller, 1968). Afirma que el relato escrito, igual que el oral o el cinematográfico, no tienen otra temporalidad que "(.) *Aquella que toman prestada, metonímicamente, del tiempo en que son consumidos o leídos*" (Genette, 1997, pag. 142-50).

Y desde tales consideraciones se dedica Genette a analizar las tres fundamentales determinaciones que pueden hallarse entre el Tiempo de la Historia y el Seudo-tiempo del Relato: aquellas que tan bien conocemos de las relaciones de orden, duración y frecuencia. En este punto de nuestra argumentación no son tales distinciones las que nos interesan, sino el presupuesto mismo sobre la Temporalidad del que parte Genette, y que magníficamente revoca Paul Ricoeur. Lo vemos.

En el capítulo 3 de "*Time and Narrative. II*" (1985) revisa Ricoeur los criterios de temporalidad empleados por Genette. Señala que existe un cierto privilegio característico de

¹³ El narratólogo francés ha señalado, en su "*Narrative Discourse: An Essay in Method*", 1997, pags. 142-50, los siguientes aspectos:

"(.) Narrative is a doubly temporal sequence. There is the time of the thing told and the time of the narrative (the time of the signified and the time of the signifier). This duality not only renders possible all the temporal distortions that are commonplace in narratives (three years of the hero's life summed up in two sentences of a novel or in a few shots of a "frequentative" montage in film. Etc). More basically, it invites us to consider that one of the functions of the narrative is to invent one time's scheme in terms of another time scheme.-Ch. Metz, "*Film Language: A Semiotics of the Cinema*", 1974, pag. 18-.

(.)The temporal duality so sharply emphasized here, and referred by the German theoreticians as the opposition between Story time and Narrative time, is a typical characteristic not only of cinematic narrative but also of oral narrative, at all its levels of aesthetic elaboration. (.) The written literary narrative, like the oral or cinematic narrative, it can only be "consumed" and therefore actualized, in a *time* that is obviously reading time. (.) The narrative text, like every other text, has no other temporality than what it borrows, metonymically, from its own reading. (.) We will study, then, the relations between the time of the story and the pseudo-time of the narrative, according to what seem to me to be three essential determinations: connections between the temporal *order* of sucession of the events in the story and the pseudo-temporal order of their arrangement in the narrative; connections between the variable *duration* of these events and the pseudo-duration (length of text) of their telling in the narrative; and finally connections of *frequency*, relations between the repetitive capacities of the story and those of the narrative." (Genette, 1997, pags. 33- 35)

la narrativa de ficción, pudiendo enriquecer la configuración de la intriga, que se debe a que tal proceso narrativo puede dividirse entre el acto de enunciación y el enunciado, dando lugar a una auto-reflexividad imposible de otra manera. Añade que la independencia del sistema de tiempos verbales (respecto a la experiencia fenomenológica del tiempo) contribuye a la independencia de la composición narrativa en dos niveles, tanto al nivel sintagmático donde van articulándose sucesivamente en la cadena narrativa, como paradigmáticamente donde juegan sus diferencias dentro del amplio paradigma gramatical.

Después pasa a recordarnos la diferencia existente entre "Tiempo narrado" y "Tiempo donde se narra- vivido-" (*"Time of narrating and Narrated time"*, respectivamente), destacada por Günther Müller, y recogida incorrectamente por Genette, afirma. Mientras la distinción del autor alemán provoca una apertura hacia el nivel tercero, o Tiempo de lo vivido,

("(.) G. Müller's Morphologische Poetik has in the end left us with three times: the time of the act of narrating, the time that is narrated, and finally the time of life" (Ricouer, 1985, pag. 81).

Genette traduce tal distinción en terminología estructuralista como aquella entre el Tiempo del enunciar y Tiempo del enunciado. Así la mantiene erradamente dentro de los confines del texto y por tanto alejada de sus evidentes implicaciones miméticas, mantiene Ricoeur.¹⁴

Acusa a Müller de no distinguir claramente entre las acepciones segunda y tercera de Tiempo, y a Genette de invalidar la tercera (el Tiempo de lo vivido) en nombre de la segunda (Tiempo donde se narra). Aunque la nomenclatura propuesta por Genette sea ternaria, no puede superponerse a la también ternaria de Müller, hallándose determinada desde el principio por el nivel intermedio, del enunciado narrativo, o la narrativa propiamente dicha, que relata acontecimientos reales o fantásticos, el texto narrativo. *"En cuanto narrativa, tiene sentido en relación a la historia que cuenta; en cuanto discurso, en relación al acto de narrar que la enuncia"* (Genette, 1997, p. 29).

Añade clarificadoramente su famosa comparación entre los recuentos por Ulises de sus aventuras y la masacre de los pretendientes de Penélope, iguales actos pragmáticos. Pero en la terminología genettiana, sigue comentando, lo diegético y la enunciación no designan

¹⁴ Recordemos que los tres niveles propuestos por Genette fueron: "a) el relato (significante, enunciado, discurso o texto narrativo en sí); b) historia (el significado o contenido narrativo, a veces "diégesis"); c) narración (acto de producción narrativa y, por extensión, situación real o ficcional donde tiene lugar). Dentro de tal división, Genette divide el relato en tres aspectos –tiempo, modo y voz–, donde el Tiempo se ocupa de las relaciones de cronología entre el relato y la historia. Dentro aún de este distingue entre el Tiempo de la realidad narrada (significado) y el Tiempo del relato (o significante). Pero este segundo tiempo es una cuasi-ficción, un juego narrativo sin realidad propia. –Shlomith Rimmon, *"Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)"*, 1976-.)

nada ajeno al texto, manteniendo la misma relación que Saussure señalase entre significante y significado. Por lo tanto, el Tiempo de lo vivido denominado por Müller, queda al margen. (Ricoeur, 1985, pag. 82).

Asevera luego que resulta arriesgado olvidarse metodológicamente del tratamiento del tiempo de la narración, como haga Genette explicando pobremente cierto pasaje de la obra analizada. Así nos vuelve imposible entender el dramático giro en la obra de Proust donde la historia (de cronología continua y predominio de lo singulativo) se apodera del relato (con sus anacronismos y repeticiones). Tenemos que recurrir a otro elemento, "empujado por la impaciencia y creciente angustia donde el narrador desea tanto "cargar" sus escenas finales como saltar al desenlace que finalmente lo justificará y legitimará" (Genette, 1997, pag. 157), y por tanto incorporar la Temporalidad del narrar mismo, que gobierna al fin aquella Temporalidad de la narrativa. (Ricoeur, 1985, pag. 85). Finalmente, crítica Ricoeur el rechazo de la experiencia fictiva que demuestra Genette en la parte "*Games with the Time*". El narratólogo explica las contradicciones narrativas de Proust, causantes de los anacronismos relatados, por un conflicto autorial entre el tiempo y la memoria, dentro de la estética. Pero esa "técnica narrativa" puede igualmente deberse a la experiencia fictiva siendo esta la causante de aquella con anterioridad. Con cierta ironía señala el hermeneuta que acaso sea el cometido de la narratología invertir la relación entre recuerdo y técnica narrativa, y considerar la motivación como una herramienta estética, reduciendo la visión al estilo.

Concluye Ricoeur que, a diferencia de la propuesta de Genette sobre "*A la búsqueda*", si la obra fuese a tener un sentido debemos acaso subordinar las técnicas narrativas a las intenciones que trascienden el texto e impiden reducirlo a simples juegos con el tiempo. Dice el autor,

"(...) La dimensión necesaria (y olvidada) es aquella que las restricciones metodológicas de la narratología enajenan. La que Genette olvidase de retomar de los autores alemanes, y que previamente G. Müller designase recordando a Goethe como "*Zeiterlebnis*" ("or the temporal experience intended by the narrative" (Ricoeur, pag. 87; pag. 80).

En la conclusión de su obra, remacha Ricouer lo antedicho, cuando señala que su propuesta es la reivindicación de la comprensión narrativa por encima de la racionalidad narratológica. (Ricoeur, 1985, pag. 158). Y apunta a la conclusión de su magna obra, a la "*Parte IV*", cuando indica que al estudiar las tres novelas sobre el tiempo que ha escogido, lo que en realidad andaba es preparando un salto conceptual,

"(...) La transición de los problemas de configuración narrativa a la problemática de la refiguración temporal hecha por la narrativa. El umbral separando ambas problemáticas solamente llega a cruzarse cuando el mundo del texto se

confronta al mundo del lector, la obra literaria solo cobra sentido en la intersección del mundo proyectado por el texto y el mundo vital del lector. (Ricoeur, 1985, pag. 160).

Entonces comprendemos que, si fuéramos a aceptar sin más las divisiones temporales de Genette aplicándolas a la película *Amores perros*, nos arriesgamos a olvidarnos de esa otra dimensión de la *temporalidad*, la del “*Tiempo de lo vivido*” de G. Müller que el narratólogo francés ignora en sus estudios y que excluye consecuentemente, reduciendo el relato a su inmanencia textual. En nuestro caso, fílmica. Así olvidaríamos esa dimensión “refiguradora temporalmente” que los relatos deban tener, y que Arriaga y González Iñarritu trabajan de forma acusadísima. Lo empezamos viendo al ir enumerando y destacando los saltos temporales y entrecruzamientos entre las tres historias que venimos siguiendo en este capítulo. Pero no debemos olvidarnos que nuestros parámetros no son los de la narratología estructuralista, como aquí pueda presentarse en Genette. Como advierte Ricoeur en la anterior crítica que vinimos viendo:

“(…)Para Ulises, el recuento de sus aventuras supone un acto tal realista como el de masacrar a los pretendientes de Penélope. Pero en la terminología genettiana, lo diegético y la enunciación no designan nada ajeno al texto, manteniendo la misma relación que Saussure señalase entre significante y significado” (Ricoeur, pag. 82).

No queremos también nosotros olvidarnos de ese “*Tiempo de lo Vivido*” donde la narratividad nos devuelve como lectores/ espectadores una dimensión existencial que tristemente solemos olvidar, llevados de reduccionismos racionalistas. Los momentos y rostros, los “encuentros” o “epifanías” filmados por González Iñarritu , no nos permitirían olvidarlo.

3,10) Crítica apriorística de la lectura paradigmática desde la aporía de la doble lógica narrativa (detectada por Culler y Brooks).

Existiría una doble crítica fundamental del mismísimo nivel de Lectura paradigmática que hayamos propuesto. Los análisis de la *causalidad* y de la *consecutividad* realizados antes han cuestionado el supuesto conflicto articulador de *Amores perros* a posteriori o dentro del decurso dramático. Pero el cuestionamiento que vayamos ahora a realizar estudiará el presupuesto apriorístico de la paradigmática del conflicto consecutivo-consecuente. Es decir, cuestionará el hecho mismo de que sea fundamental o incluso necesario para que podamos analizar *Amores perros*.

Primeramente veremos la aporía de la doble lógica narrativa ¹⁵(según Culler y Brooks), con las alternativas determinaciones bien de la Historia por el Discurso, o bien viceversa, que esta película niega. La segunda posible crítica no la veremos hasta el capítulo siguiente, al estudiar las distorsiones mostradas por el relato (Barthes), que hacen estallar posibles *significados* paradigmáticos (por tanto la *causalidad* del relato). Pero esta segunda crítica implica que entremos directamente en los dominios de la *elocutio* retórica, y por tanto, queda postergada hasta que nos ocupemos de la Estilística dominante en el filme y determinante de posibles ideologías del mismo.

Recordemos que, mientras Barthes y Todorov parecían aludir fundamentalmente al plano del Discurso al estudiar las confusiones de cronologías y causalidades, Culler y Brooks buscaron la intersección y/o contradicción relevante entre los planos de Historia y Discurso al estudiar la llamada "doble lógica narrativa".

Según las argumentaciones de J. Culler (1981, "*The Pursuit of Signs*"), el análisis de la narrativa dependería de una distinción fundamental entre historia y discurso. Pero tal distinción implica a su vez que el narratólogo elija cuál de ellas determina a la otra, pues solamente siguiendo la preponderancia de una de ellas, decidiendo cuál es la productora y cuál el producto, puede llegarse a una presentación coherente. En la propuesta de Culler, el discurso va seleccionando los rasgos pertinentes de la historia que decide relatar, es decir, sus rasgos significativos de cara al lector. Tal selección es la que le confiere su fuerza a la discursividad misma del relato o película que afrontamos. Esta propiedad dual del relato abre todo un abanico de posibilidades para los autores de los mismos, como venimos viendo. Pero al tiempo implica la "maldición metodológica" de los análisis que puedan efectuar los narratólogos, obligados a elegir entre las dos determinaciones sacrificando así las ventajas ora de una ora de la otra.

¹⁵ Aquí repetimos las argumentaciones de Culler en "*The Pursuit of Signs*" (1981),

"(.) The analysis of narrative is an important branch of semiotics. We still do not appreciate as fully as we ought the importance of narrative schemes and models in all aspects of our lives. Analysis of narrative depends, as I have argued, on the distinction between story and discourse. (.) Since this distinction can function only if there is a determination of one by the other, the analyst must always choose which will be treated as the given and which as the product. Yet either choice leads to a narratology that misses some of the curious complexity of narratives and fails to account for much of their impact. (.) Events in principle have features not reported by the discourse, such that the selection operated by the discourse has meaning. Without that assumption, which makes the discourse a selection and even a suppression of possible information, text would lack their intriguing and dislocatory power. Neither perspective is likely to offer a satisfactory narratology, nor can the two fit together in a harmonious synthesis. But this identification of a certain self-deconstructive force in narrative and the theory of narrative should not lead to the rejection of the analytical enterprise that drives one to this discovery. In the absence of the possibility of synthesis, one must be willing to shift from one perspective to the other, from story to discourse and back again." (pag. 207-208).

La astuta propuesta de Culler aquí recuerda aquella que viéramos en el primer capítulo sobre el concepto de *Trama* ("plotting"), que Peter Brooks redefine partiendo de las clásicas categorías narratológicas, como "el proceso activo que la intriga ejerce sobre la fábula, la dinámica de su ordenamiento interpretativo" (Brooks, 1984: pag.25). Por su parte lo que propone Jonathan Culler es conjurar una actividad analítica de carácter dinámico que procura saltar entre las perspectivas de la Historia y del Discurso alternándolas pero sin pretenderles ninguna síntesis. O sea, sigue un procedimiento dialéctico pero no teleológico buscando superaciones de las tesis y antítesis constituyentes. Dicho en otras palabras, la perspectiva narratológica propuesta es aquella que simultanea la predominancia de los eventos anteriores al relato y predominancia del relato de los eventos, viéndolos productos de los significados o la estructuración temática (Culler, 1981 pag. 207-208).

Y el mismo Culler repite semejantes ideas en otra obra suya (1997, "*Breve introducción a la Teoría literaria*", pag. 144), esta vez discutiendo la Teoría. Señala la imposibilidad que demuestra la teoría para alcanzar soluciones armoniosas, su indecisión a ver la poesía como truco retórico o como vocación trascendental, sus tensiones enfocando sobre las perspectivas o los desarrollos argumentales. Y concluye similarmente en que la Teoría no ofrece un conjunto de soluciones sino la perspectiva de un pensamiento futuro, que pide comprometernos con la tarea de leer y poner en duda los presupuestos aceptados y cuestionar los postulados con los que trabajamos. Estas palabras ilustran bien nuestro propios enfoque teórico e investigativo para esta tesina.

Tanto como en el campo de "lógica de acciones", las frenéticas "*persecuciones*" pueden inscribirse en un sentido de la "temporalidad", de carácter febril, en "*Amores perros*". Hasta el punto que la motivación misma que originase las acciones/persecuciones casi se vuelve pura excusa para el dibujo de los personajes de Arriaga filmados por , pues son "cazadores" como declarase el propio guionista.

O sea, que se sigue "una lógica que presenta la trama como una secuencia de acciones anteriores e independientes de la perspectiva presentada sobre tales acciones", casi regida por la "Historia" antes que el "Discurso"(porque los personajes son de tal y cual manera les ocurren tales cosas en la película). Pero al mismo tiempo se recalca que las acciones seleccionadas y mostradas lo son "debido a su adecuación a la estructuración temática", dando pie a la posible primacía de lógica discursiva de que hablase anteriormente Culler.

Así vemos como este tema de la "*doble lógica narrativa*" nos sirve para plantearnos si la verdadera ordenación de los eventos ("*The real order of events*") depende de una presentación cronológica anterior al discurso fílmico o bien la ordenación es el "resultado"

requerido por motivaciones narrativas del discurso. O sea, para cuestionarnos el mismísimo concepto de Lectura paradigmática de la película *Amores perros*.

3,11) Conclusión: La fragilidad de la lectura paradigmática sobre causalidad y consecutividad en *Amores perros*

Recapitulando, vimos que la definición del relato estudiado desde las posturas de la narratología estructuralista se fundamentaba en el conflicto entre lo consecutivo y lo consecuente, que anunciáramos (siguiendo a Barthes). Seguidamente vimos como el concepto de lo consecuente, la causalidad fílmica defendida por Bordwell definiendo las narraciones clásicas hollywoodienses y derivadas, designando el retrasado por el espectador del entramado presenciado, este concepto era dinamitado en *Amores perros* (aunque la historia parezca seguir el decurso de personajes deseantes buscando sus objetivos y los reveses que experimentan).

Alternativamente proponemos otro esquema lector que sigue las intuiciones de Deleuze y de Ranciere, recogiendo un conflicto entre las intrigas narrativa aristotélica e intriga estética “destemporalizada” en el relato –Ranciere siguiendo parte de Deleuze, relato fílmico como “fabula contrariada”. O sea, buscando aparentemente llevar al espectador “*hacia el tortuoso pasillo de los planteamientos falsos*” que advirtiese Henry James. Solo que ni siquiera hablamos de propuestas argumentadas, sino antes bien de la comunicación por el cineasta al espectador de algo casi-indefinible vehiculados en los rostros y gestos globales de los personajes en sus sacudidas emocionales. La impugnación de la supuesta causalidad que fuese a seguir el relato, tal como nos la muestra *Amores perros*.

Luego de haber presentado las ocasiones de anacronismos o saltos temporales y de entrecruzamientos de historias, siguiendo respectivamente definiciones de Genette y de Todorov, los cuestionamos. En este segundo nivel del *análisis narrativo* vemos como el mismo concepto de *temporalidad* que vamos siguiendo se revela insuficiente para dar cuenta del que Ricoeur llama “tiempo de lo vivido”, y que supondría la verdadera dimensión de temporalidad donde creadores y espectadores se encontrasen mutuamente, en la dimensión existencial de la *narratividad*. Concluimos con un breve apunte crítico, siguiendo a Culler y Brooks, sobre la “*doble lógica narrativa*”, demostrándonos de nuevo la fragilidad de la lectura paradigmática del filme que debamos realizar.

Solamente logramos apuntar hacia otra lectura necesaria partiendo de la insuficiencia que se revela en esta que acabamos de realizar.

CAPITULO 4.

EXPLICACIÓN DE LA LECTURA RETÓRICA E IDEOLÓGICA. LA NECESIDAD DE OTRA LECTURA, RESPETUOSA DE LA DIFERENCIA FÍLMICA; UNA LECTURA “PERSECUTORIO-SACRIFICIAL”.

Luego de los niveles de lectura sintagmática y paradigmática que vimos en los anteriores capítulos, sigue un análisis del Tercer nivel narrativo, o sea del acto de narración en sí, como “*elocutio*”. Aquí presentamos los estilemas como “*distorsionales*”¹⁶ del trenzado del relato, aunque en otras ocasiones sirvan a la “*vectorialidad*” discursiva del mismo, tal como la hayan referido Barthes o Brooks (ver principio del capítulo 2). Considerando tales rasgos estilísticos de *Amores perros*, llegamos a enumerar 32 estilemas para las 102 secuencias, que seguidamente presentamos. Y aludimos brevemente a ciertas nociones estilísticas del relato fílmico, y eventualmente del literario (con Bordwell, Burch, Deleuze, Ranciere y Metz). Concluimos refiriendo la imposibilidad de las opciones estilísticas neutras u objetivizantes, por tanto del realismo, tal como lo expone Barthes hablando del “grado cero de escritura”. A su vez ello implica la necesidad de una apuesta moral e ideológica del escritor por la Literatura –y del cineasta por el cine-.

En segundo lugar, presentamos los estilemas como determinismos retórico-ideológicos, así como los subsiguientes peligros de extremar la dimensión ideológica del estilo (o excesivo énfasis en los ideologemas). Vemos las nociones de “gestus” teatral (desde Brecht a las películas de J. Cassavetes, inspirador de González Iñárritu), las presumibles influencias de la “desnudez del estilo” tal como lo practicase Baroja en los diversos estilos fílmicos y guionísticos como los de E. Urbizu y G. Arriaga. Resumimos contemplando una doble necesidad, la de no obviar tal dimensión ideológica (lo recuerda Ramirez Berg en su tratamiento del tema de la “mexicanidad” en recientes películas de aquel país), pero igualmente la de tampoco exagerar su importancia (nos lo advierte R. Stam en su revisión de

¹⁶ Respecto a la “distorsión”, esta es una definición barthesiana que ha tenido dos momentos diferentes y aplicaciones. El primer momento fue el de su uso por Barthes (1966, *El análisis estructural*, pag. 122) respecto a la forma o la técnica del relato, que considera “caracterizada por dos poderes: el de distorsión (de sus signos a lo largo de la historia) y el de expansión (donde el poder catalítico del relato va relleno de sus intersticios de episodios). Un segundo momento ocurre refiriéndose aquí a la lectura del relato, donde se busca “provocar la impaciencia del lector bajo una doble disposición, basada en (a) la distorsión, donde los términos de una secuencia o código son separados y trenzados con elementos heterogéneos-la secuencia que parece abandonada es recogida más adelante-; y (b) la irreversibilidad, que logra mantener la vectorialidad fundamental del relato mediante el empleo de los códigos accional y enigmático” (*Análisis textual*, 1973, pag. 148).

las prácticas cinematográficas de la llamada “izquierda althusseriana” francesa de los años 70). No debemos caer en la tentación de enfatizar excesivamente los ideologemas¹⁷.

Terceramente, presentamos los peligros y limitaciones de una lectura retórico-ideológica donde exagerásemos la dimensión estilística o de figuralidad retórica de *Amores perros*. Se las entiende especialmente como las metáforas y metonimias articuladoras de esta película mexicana, y por lo tanto como estructuradoras de la diégesis del relato fílmico. En el límite interpretativo subrayando este aspecto de la lectura, tenemos las propuestas cinematográficas (L. Williams) así como literarias (P. De Man), donde el predominio de las figuras llega a desmentir la diégesis del relato.

En cuarto lugar concluimos estas diversas versiones de la lectura retórica/ideológica de *Amores perros* con la reivindicación de otra lectura diferente, donde se incluyan tanto esta tercera ahora vista, como las sintagmáticas y paradigmáticas de los previos capítulos. A esa nueva o cuarta lectura la denominamos tentativamente persecutoria-sacrificial, implicando tanto la aceptación de las anteriores lecturas como la necesidad de aventurarnos en otra problemática interpretativa. En nuestra particular propuesta lectora, seguimos el bucle posestructuralista del segundo Barthes, via las disquisiciones expresivas de Metz, via Deleuze y Ranciere y la teoría del “Gestus” brechtiano, y desembocando en las reflexiones de Bataille, procurando con todo ellos hacer cierta justicia a la singularidad de *Amores perros*, luego de haberla seguido en sus mutaciones narratológicas.

En la Conclusión resumiremos tanto la necesidad de esta lectura peculiar nuestra, como explicaremos nuestra afirmación de que supone una adecuada respuesta a esta película en particular, y a su carácter eminentemente “literario”.

17 Ampliando nuestra observación del capítulo primero sobre los “ideologemas” como articuladores del texto, pero sin adentrarnos en la problemática de la intertextualidad, volvemos a recurrir a la ya citada obra de Julia Kristeva, “*El texto de la novela*” (1981). “(.) Uno de los problemas de la semiología sería sustituir la antigua división retórica de los géneros por una *tipología de los textos*, es decir, definir la especificidad de las distintas organizaciones textuales situándolas en el texto cultural (la cultura) del que forman parte y que forma parte de ellas. El encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas exteriores) será llamado un “*ideograma*”. Lo definimos como aquella función intertextual que puede leerse “materializada” a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata de un proceso explicativo-interpretativo posterior al análisis, que “explicaría” como producto ideológico aquello que primero ha sido conocido como producto “lingüístico”. La aceptación de un texto como ideograma determina el propio procedimiento de una semiología que, estudiando el texto como una intertextualidad, lo piensa así en relación con (los textos de) la sociedad y la historia. El ideograma de un texto es el hogar en el que la racionalidad conocedora integra la transformación de los “enunciados” (a los que el texto es irreducible) en un todo (el texto), así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social” (Kristeva, 1981: 15-16).

4,1) Primera observación: la lectura retórica- ideológica en cuanto lectura del tercer nivel narrativo concretado en los estilemas; Su enumeración.

Consideramos todos aquellos recursos utilizados por el creador para interrelacionarse con el lector/espectador, y sus implicaciones, o sea, el nivel pragmático que en la teoría semiótica de Charles Morris y otros sigue a los niveles sintáctico y semántico recién analizados (J. Talens, 1999, pag. 47). O dicho de otra forma, y como vimos antes al principio de nuestro trabajo, iremos siguiendo el esquema tripartito del filme inspirado en los presupuestos estructuralistas de T. Todorov (1973: Págs.. 45 a 49, refiriéndonos a los aspectos verbal, sintáctico o semántico del texto. Ahora nos ocuparíamos de dicho aspecto “verbal” de “*Amores perros*”, semióticamente explicado como su dimensión pragmática.

En este Tercer nivel narrativo (relativo al acto de contar o narrar), realizamos una completa enumeración de los rasgos estilísticos o estilemas de la película *Amores perros*. Recordamos que hay cierto solapamiento con el nivel anterior. Algunos de tales estilemas bien pudieron ser ciertos anacronismos y entrecruzamientos antes vistos en la lectura paradigmática, pero aquellos venían cuestionando preferentemente la consecutividad y causalidad de la historia. En el nivel presente donde estudiamos los estilemas, funcionan como rasgos situados más allá tanto de la Historia como del Discurso, modificando, confirmando y cuestionando toda la obra en su dualidad constituyente.

Atendemos concretamente a las evidencias más flagrantes del llamado “estilo”, según diversas acepciones del mismo. Se trata de las ocurrencias donde los recursos técnicos fílmicos alteran su dominancia o subordinación respecto al argumento (o estilemas). Son las peculiaridades de la banda de imágenes y de sonidos denotativas de los llamados “excesos” del discurso, recursos retóricos donde se muestran “figuras del discurso” (opuestas a la “transparencia de la historia”). La vectorialización indicadora de la irreversibilidad del relato se cruza con estas llamadas distorsiones. La articulación anterior del “código de las acciones” con el “código del enigma o hermenéutico” (Barthes, 1972) se ve cuestionada por ocurrencias fílmicas. Lo vemos en fotogramas o escenas cuyo poder interrumpe e incluso contradice la fábula que seguimos en la pantalla, los estilemas denotadores de las distorsiones. Tal estudio corresponde al momento postestructural o “textual” de Barthes, que vino a corregir el anterior momento estructuralista suyo que también secundamos antes, pero que al cabo utilizaremos para nuestra propia propuesta lectora “persecutoria&sacrificial”.

Iremos recorriendo pues diversos conceptos del estilo. Lo veremos en cuanto serie de excesos dominando o subordinándose al argumento, en las definiciones de Bordwell y Thompson; en cuanto dialéctica de las formas cinematográficas (paramétricas) siguiendo argumentos de Burch; entendido como contrariedad de la fábula aristotélica por parte de una

exigencia de cariz estético, con Ranciere; y como desviaciones de las normas canónicas siguiendo las indicaciones de Wollen, al interpretar las películas de Godard desde las nociones “distanciadoras” de Brecht.

Presentamos la siguiente enumeración de los 32 estilemas repartidos entre las 102 secuencias de la película.

En la s. 1 vemos una Metáfora de ciudad seísmica, la banda sonora/visual es “seísmica” o “volcánica” (acelerado brutal de coches, borrosas rayas de tráfico, fondo de la Torre Latinoamericana). Comienzo fílmico como electroshock para sacudir al público.

En la s. 7, vemos el Contraste entre el brutal machismo del marido Ramiro y el adúltero flirteo machista de Octavio (con Susana). Imagen de la madre como matriarca abnegada. Uso de primerísimos planos entre Octavio y Susana-intimismo-.

En la s. 13, Cuando el Chivo le dispara por la espalda al ejecutivo que estaba comiendo sushi en restaurante (su primera víctima), el director González Iñárritu filma un primerísimo plano de la sangre derramada y chisporroteando sobre las planchas de cocinar pescado ante las que se sentaban los comensales –y hasta ahora el ejecutivo asesinado.

En la s. 14, Vemos a Daniel conduciendo junto a su esposa e hijas, pero perdiendo la mirada en un sugerente póster de Enchant que muestra a la modelo Valeria (a quien luego sabremos su amante), motivo de póster repetido como una suerte de “testigo” o correlato objetivo de los avatares de su relación.

En la s. 18, cuando Ramiro vuelve de noche al cuarto familiar con su mujer y bebe trayendo un walkman para ella, despertándolos descuidadamente y pues discutiendo (pero el espectador ve también la reacción preocupada de su hermano Octavio, en el cuarto inmediato).

En la s. 20, se confirma la violencia de la situación familiar, cuando Octavio no soporta escucharlos jodiendo al otro lado de la pared de su dormitorio y se inventa una falsa llamada telefónica para atraerse a Susana.

En la s. 26, vemos registrarse la gravedad-pero igual la obstinación- en el rostro de Octavio, que funciona como un reflector de la inmediata violentísima pelea perruna donde ha lanzado al Cofi contra el perro del Jarocho.

En las s. 30 y s. 31 vemos un montaje alternado entre las S. Esfuerzos de Octavio por lograr su cuñada (apostando su perro Cofi en diversas peleas victoriosas), la S. Rivalidad de Octavio y Jarocho (el mejoramiento del primero refleja el proceso degradado del segundo, cuyos perros Cofi va matando), y otra tercera, la S. Asaltos del Ramiro atracador (incluyendo su romance con su colega del supermercado). Todo esto tiene un ritmo rápido y agresivo

donde el hiriente “rap” de Control Machete (“¿*Qué se siente?*”) como banda sonora de este montaje alternado, marca la primacía instintiva y casi irracional de las acciones de personajes.

En la s. 35, vemos la visita que Ramiro le hace a Octavio cuando está en su cuarto, donde lo amenaza con volarle la cabeza del perro Cofi si no reparte con él ganancias (y ese gesto apuntándole será replicado mucho después en la película por El Chivo, luego de la masacre de sus perros por el Cofi).

En la s. 37 y s. 38 escuchamos un tema amoroso musical de Santaolalla (que unifica las secuencias mostrando el acto adúltero y amoroso de Octavio y Susana, con la del beso paternal de Daniel al ir va tapando a sus hijas (ambos hombres perderán lo más querido, apunta P.J. Smith en su comentario). El tema musical de “la pérdida” funciona como encabalgamiento entrabas.

En las s. 39 y 49 tenemos nuevamente un montaje rítmico de acciones, entre la S. Romance entre Octavio y Susana- haciendo el amor en el baño - y la S. Rivalidad entre hermanos- donde secuaces de Mauricio propinan salvaje paliza a Ramiro tras pedirselo Octavio (contrastan la fragilidad y vulnerabilidad primeras con la brutalidad del castigo luego).

En la s. 43, cuando Susana acaba de marcharse con Ramiro, y Octavio se descubre abandonado (y sin dinero), lo vemos fumando desolado en la penumbra del cuarto (en escorzo que anticipa su reacción cuando Susana no venga a la estación de autobuses).

En la s. 45 y justo tras el apuñalamiento que Octavio le propine al Jarocho luego este dispararle a su perro, la cámara se fija unos instantes en el cuchillo ensangrentado sobre el asfalto (otra redundancia estética pero igual recuerdo de sangres derramadas-como el primer asesinato del Chivo). Plano-secuencia desde inicio de pelea hasta inicio persecución. Entremedio, la breve pausa del plano del cuchillo ensangrentado en la acera (un exceso estético y dramático). Van 50 minutos de película al mostrarse por segunda vez el accidente, y detectamos un uso especial del sonido(distorsión diálogo Octavio y colega, estallidos de rap del coche perseguidor, zumbido maquinal de fondo).

En la s. 50 vemos la puesta escénica de los tintes verdosos fluorescentes del hospital donde se encuentra Valeria (y que contrasta-pero complementa acaso la frialdad de los colores fríos (azul marino y verde) definitorios del apartamento compartido. ¿Humillación de los ricos y famosos Daniel y Valeria? Al tiempo vemos contrastando esto, un uso de primerísimos planos entre los amantes ahora (empatizamos acaso con un dolor que los humaniza...), y una imagen degradada de la superficial modelo Valeria, superficie que muestra grietas, su pierna herida.

En la s. 53 se confirma el motivo “ligado” del póster de Enchant, cuando Valeria lo mira acaso contemplando su incierto futuro de modelo (cuyo confirmado final ocurra en s. 60).

En la s. 55 vemos la puesta escénica que retrata el apartamento de Maru, hija del Chivo: los colores alegres y coloristas del apartamento de Maru, decorado con cuadros de pintores modernistas mejicanos.

En la s. 63 asistimos a la mirada desesperada de Valeria desde la terraza oscurecida del apartamento-cárcel, quizá un eco estilístico de la mirada desolada de Octavio tras descubrir la fuga de Susana y Ramiro.

En la s. 64 Valeria reconstruye su biografía mirando viejas fotos, en un eco estilístico o temático del Chivo mirando fotos en otro momento fílmico. Se nos acentúa pues la importancia que este motivo demuestre en los intentos de los personajes por recordar sus biografías en la película.

En la s. 68 asistimos a la reacción dolorida de Daniel: en su mirada afligida al póster hay nostalgia del pasado (pero no sabemos si hay comprensión del presente en que ambos se hallan). Este correlato del cartel Enchant se vuelve mudo testigo del paso del tiempo en las vicisitudes de esta pareja.

En la s. 74 y final de la historia de la pareja, cuando miran el vacío en la pared donde antes se mostrase el póster de Enchant, pero se abrazan consoladores, vuelve a sonar una llamada telefónica, igual que las anteriores que estuvieron acosándolos. Pero esta vez veremos que se trata de un “*soundbridge*” con la siguiente escena e historia (la s. 75), pues corresponde a otro teléfono (el móvil de Gustavo ya en la historia del Chivo).

En la s. 78 vemos al Chivo hojeando su antiguo álbum de fotos –y llorando convulsionándose al verse de joven con su familia comparado con su presente estado. Esta aflicción resulta tan profunda que explica toda la S. compleja de Nostalgia familiar como constituyente de la trama del personaje.

En la s. 80 y cuando el Chivo acechaba a Luís fuera del restaurante para matarlo, tiene lugar el accidente, mostrado por cuarta vez en la película- van 95 minutos- y de modo cacofónico y callejero, entrecortado y hosco, como cuadra al tipo de historia que ahora seguimos: acordes rockeros, ladridos, notas de un mariachi, el choque y los gritos, las sirenas.

En la s. 87 asistimos a un salto temporal de retrospección-que comentamos en el correspondiente apartado-, y donde el policía Leonardo recuerda al Chivo su encargo de asesinato antes de llegarse al banco, lo que realmente hemos visto dos secuencias antes (en la s. 85). Este salto anacrónico es relativamente “caprichoso” y “excesivo”(marcador del estilo, según Bordwell).

En la s. 89 tenemos un penúltimo cruce a la historia de Octavio y Susana, en el funeral del marido de ella, Ramiro. El patetismo y la incomodidad de la escena se muestran en peculiar puesta escénica: los tintes verdosos fluorescentes del tanatorio donde ocurre el funeral de Ramiro, rostros afligidos, Octavio andando con muletas, rapado y con grandes cicatrices en la cabeza, el rostro devastado de Susana. Y pese a todo el deseo febril de aquel...

En la s. 90 el Chivo descubre como Cofi ha matado a todos sus perros, y el último expira ante sus ojos. Entre la rabia de vengarse –amaga con dispararle a la cabeza a Cofi, como en la escena donde Ramiro amenazara (la s. 35) - y el dolor de tanta pérdida, todo acaba en una fogata con los cadáveres. Esa pira funeraria (tanto dramáticamente justificada como tremenda metáfora visual) se revelará luego expiatoria de algunas otras cosas que como espectadores no podemos sospechar- como de su carrera de asesinatos, por ejemplo-.

En la s. 93 y cuando el Chivo va interrogando a su prisionero Luís, vuelven a resurgir en sus comentarios los motivos pseudo bíblicos del cainismo entre hermanos. Que la referencia no quiere ser casual podemos verlo en su repetición después, en la s. 96, cuando abandone a los hermanos maniatados en su casa, habiéndole llamado antes “Caín” a Gustavo y ofreciéndole la pistola para liquidar a su hermanastro.

En la s. 97 y último entrecruce a Octavio y Susana vemos la reacción de Octavio descorazonado cuando Susana no aparece en la Estación de autobuses. Las lágrimas surcándole el rostro, cuando se vuelve sin responderle al conductor de buses que lo apremia a subir, de nuevo indican profundidades dolorosas humanas-y acaso comprensiones o no de la propia dinámica- que rebasan la mera ilustración del desenlace de la trama. Resulta abierta la interpretación del final de Octavio, si es que llega a comprender su derrota y cambiar, o no lo hace.

En la s. 100 el Chivo se marcha conduciendo coche robado a Gustavo, y pasa frente a los operarios que retiran el póster Enchant de Valeria, de camino al desguace donde venderá el coche. Su absoluta indiferencia frente al hecho contrasta con el drama que como espectadores sabemos se oculta tras ese desmontaje del póster, y de la aparente banalidad de ella.

En la s. 102 ocurre la escena acaso más dramática –y catártica- del relato del Chivo; de modo significativo, su filmación es seca y desnuda. Mediante un solo plano estático asistimos a la confesión del Chivo a su hija en el contestador telefónico de ella (casi 2.5 minutos). El laconismo expresivo de la filmación ahora contrasta poderosamente con la estridencia y agresividad de tantas otras partes del filme.

Finalmente en la s. 102, vemos al Chivo vender el coche de Gustavo en el desguace y perderse por los descampados de Ciudad de México junto a su perro. Nos presenta el director

la coda tanto musical (doloridos arpeggios de Santaolalla) como visual (en fundido a negro), en un final con reminiscencias de western. Vemos al Chivo perderse en el ominoso paisaje horizontal del altiplano mejicano, acaso lugar simbólico y sacrificial. Y no sabemos si regresara purificado tal como prometió en el mensaje a su hija. Ignoramos si el sufrimiento realmente ha llegado a suponerle ese camino a la esperanza que buscaba, solo vemos el estoicismo de su respuesta. Acaso la inmensidad del paisaje casi calcinado es la misma dimensión de la pérdida a la que alude la dedicatoria final de la película, concluyendo: "A Luciano, porque también somos lo que hemos perdido".

4,2) Los estilemas de la película en cuanto distorsiones y también subrayados del trenzado del relato. Algunas definiciones estilísticas y la imposible objetividad.

Dentro del tipo de lectura del relato fílmico que vamos realizando, seguimos tanto una lógica deductiva del suspense de la historia, como una lógica disgresiva y asociativa de los símbolos encontrados. Alternamos los famosos rasgos de vectorialidad y distorsionalidad que Barthes repetidamente mencionase como claves de las operaciones lecturas. El autor francés ha explicado en otro lugar las operaciones lectoras que aplicó al relato "Sarrazine" de Balzac, y desembocaron en su obra "S/Z". Propone un tipo de lectura que no desea canalizar el sentido, sino que reescribe reflexionando aquellas dispersiones del sentido que igualmente fuimos registrando en nuestra práctica lectora, aquí de espectadores reflexionando luego de haber visto "Amores perros". Y subraya que,

"(.)Aunque al leer la historia del escultor Sarrazine vemos perfectamente una determinada obligación de seguir un camino –el suspenso-, ésta lucha sin tregua dentro nuestra con la fuerza explosiva del texto y su energía disgresiva." (Barthes, 1987, Págs.. 35-38).

Recordemos haber venido siguiendo en los anteriores capítulos de nuestra tesina un esquema donde la vectorialización indicadora de la irreversibilidad del relato, o sea el suspense, se va cruzando con estas llamadas distorsiones, energía disgresiva del texto, y donde el previo trenzado del "código de las acciones" con el "código del enigma o hermenéutico" (Barthes, 1972) se ve cuestionado por estas ocurrencias fílmicas. Tales son las ocurrencias que examinamos.

En general, la serie de rasgos estilísticos de cualquier director cinematográfico tiende a repetirse a lo largo de su obra. Esto es obvio en el caso de González Iñarritu, especialmente al considerar su trilogía con Arriaga, incluyendo *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y la última, *Babel* (2006). Una diversidad de críticos (Paul Julian Smith, David Denby, Juan Pellicer, David Bordwell, entre otros) han destacado la presencia explícita de distorsiones

cronológicas, consecuente empleo del montaje alternado de las diversas historias entrelazadas, un marcado empleo de diferentes coloraciones para diversos segmentos fílmicos, la filmación frecuentemente mediante cámara en mano, el empleo extradiegético de la música como motivo estructurante de la historia, etc. El evidente aspecto retórico de tales recursos, verdaderas figuras estilísticas predilectas del autor, no debe hacernos olvidar su correlato ideológico. Este doble aspecto guiará nuestras reflexiones siguientes en este capítulo, a manera de advertencias contra las exageraciones interpretativas tanto retóricas como ideológicas. Y luego nos servirá de manera dialéctica para permitirnos proponer ese otro tipo de lectura que obstinadamente vayamos buscando.

Algunas definiciones estilísticas y la imposible objetividad.

Ofrecemos a continuación cuatro acepciones del estilo cinematográfico cuyo entrecruzamiento nos permite arrojar luz sobre la problemática expresiva de *Amores perros*. Sin poderla encuadrar en ninguna vertiente, tendemos a verla más en términos de Ranciere, y eventualmente del Deleuze comentador del neorrealismo italiano y de Cassavetes, sin olvidarnos del tratamiento del llamado “gestus” expresivo brechtiano (Wollen) y de una dialéctica de formas cinematográficas (evidenciada en la especial concepción montajística y dramática del entrecruzado de secuencias, como siguiendo las propuestas “paramétricas” de N. Burch). La combinación de las diversas concepciones estilísticas manifiesta antes que nada un compromiso ético con la *narratividad* alejado de fáciles subjetivismos o de los engañosos objetivismos denunciados por Barthes. De lo que se trata es de una *moralidad* de escritura cinematográfica en la película *Amores perros*.

Primera. En cuanto a la definición del estilo en Bordwell y Thompson (1985), recordemos que el primero la ha explicado de diversas maneras y en distintas obras, convirtiéndola incluso en eje de su “*poética historicista*”, como vemos en sus últimas obras dedicadas al tema (Bordwell, 1997). Pero podemos ceñirnos a su definición del mismo recordando el llamado “tercer significado” barthesiano de una película, más allá de la denotación y la connotación. Dice el autor:

“(.) Es la esfera en que las líneas casuales, colores, expresiones y texturas se convierten en “compañeros de viaje” de la historia. Kristin Thompson ha identificado estos elementos como “exceso”, material que puede aparecer perceptualmente pero que no encaja en los modelos narrativos o estilísticos. “ (..) Se trata de aquellos momentos en que los recursos técnicos fílmicos alteran su dominancia o subordinación respecto al argumento. Son las peculiaridades de la banda de imágenes y la de sonidos, que denotan los llamados “excesos” del discurso, recursos retóricos donde se muestran “figuras del discurso” (opuestas a la “transparencia de la historia” (Bordwell, 1985, pag. 53).

Segunda. Una noción dialéctica de la forma cinematográfica o las definiciones de lo paramétrico en Burch (1970). Burch aplica a la cinematografía esta noción de los parámetros en la música serial de Webern y otros (en cuanto una cierta dialéctica musical organizando interiormente e interrelacionando duraciones y alturas de sonido, ataques, timbres e incluso silencios dentro del espacio musical (Burch, pag. 59). Cuando el autor publica su estudio cinematográfico, sus razonamientos suponen “un argumento poderoso para la teoría serialista del cine” (Bordwell, 1985, pag. 275). Organiza las técnicas fílmicas en parámetros, o procesos estilísticos: las manipulaciones espaciotemporales del montaje, las posibilidades de encuadre y enfoque, e incluso extiende el concepto de parámetro hasta incluir los factores narrativos (asunto, línea argumental, etc.) Llega a mantener que los parámetros técnicos son tan funcionalmente importantes para el conjunto de la forma fílmica como los narrativos (“El filme se hace ante todo de imágenes y sonidos; las ideas intervienen (tal vez) más tarde.” En lugar de exponer simplemente el argumento, el “decoupage” del filme se convierte en su sistema por derecho propio. Esto se consigue mediante un proceso de estructura dialéctica. Aquí dialéctico se refiere a la organización conflictiva a la que estos parámetros elementales se han sometido. “(.) Los polos de los parámetros seleccionados son, en efecto, alternativas paradigmáticas. Burch espera en consecuencia que ambos polos de la dialéctica se manifiesten en el mismo filme, del mismo modo en que Jakobson aborda la poesía como proyección de equivalencias paradigmáticas en la sucesión sintagmática del texto. ” (Bordwell, 1985, pag. 279). Y en lo tocante a las relaciones con el argumento, tenderá a ser reconocible por sus deformidades,

“(.) Un síntoma es una condición elíptica anormal. Causas y efectos pueden quedar separados, escenas importantes omitidas, y la duración pasada por alto. (.) El estilo consecuentemente entra en unas relaciones cambiantes, ya sea dominante o subordinado, con respecto al argumento. Se conduce al espectador a construir una norma estilística preminente, a reconocer el estilo como no motivado ni realista, ni compositivo ni transtextualmente. El observador debe también formar asunciones e hipótesis respecto al desarrollo estilístico del filme. ” (Bordwell, 1985, pag. 289).

Tercera. Debemos también recordar las nociones estilísticas de J. Ranciere sobre la contrariedad de la fábula como emergencia de su exigencia estética. Este filósofo francés alude a una suerte de “Exigencia estética que se opone a la Intriga dramática típica de los relatos”, de alguna manera recoge la indicación “distorsional” como segunda fuerza del relato, opuesta pero dialéctica a su vectorialidad, en los términos de Barthes. Sin que necesariamente supongan lo mismo, los dos autores apuntan a una fuerza de cariz “disgresivo” y no articuladora del suspense narrativo –o de la llamada fábula aristotélica.

Ranciere escribe refiriéndose al protagonista del filme de Fritz Lang, “*El vampiro de Dusseldorf*”, como el cineasta ha mostrado al personaje iniciando la caza y pasando de su estado normal al de implacable bestia salvaje, pero momentos después dará comienzo la caza del hombre contra él. Sin embargo, leemos,

“(.) Antes de que el guión condene al personaje, sin darle oportunidad alguna de sobrevivir, la puesta en escena le da su opción de humanidad, su oportunidad fotogénica en el sentido que Jean Epstein atribuyó al término. Pero todo esto no se reduce a una mera pausa en un relato. Es una cuestión de poética. A las exigencias aristotélicas del relato que lleva al criminal hasta el punto en que será capturado y desenmascarado, se les entremezcla y contrapone otra exigencia: la exigencia estética de los planos suspendidos, la de una contra lógica que interrumpe toda progresión de la trama y toda revelación de los secretos, para poder hacer sentir el poder del tiempo vacío, ese tiempo de los fines suspendidos.” (Ranciere, 2001, Págs.. 65-66).

Se trata de una dimensión casi antitética de la narrativa, interruptora del relato en su decurso y de la lógica del significado fílmico-narrativa con que pueda verse una película como *Amores perros*. Determinar hacia lo que pueda apuntar resulta más complicado que detectar su presencia perturbadora. Pero a lo largo de esta tesina, nos hemos referido repetidamente a esa “*lectura persecutoria-sacrificial*” como posible vía de acceso a estos significados muy simbólicos y difícilmente catalogables, pero legibles. Los vemos en las acciones narrativas de los personajes de Octavio y Ramiro, de Susana, de Daniel y Valeria y El Chivo, todos ellos desafortunadamente en pos de algo que los burla y elude. Volvemos a encontrarlos en la práctica hermenéutica realizada, en nuestras operaciones de lectura repetidamente frustradas como espectadores deseando encuadrar la película en alguno de sus aparentes rasgos. Y de nuevo se presentan en la práctica autorial misma de los cineastas, pues ciertamente creemos que también estos significados escapan al control autorial del director González Iñárritu y del guionista Arriaga, y expresan una explosiva y contradictoria mezcla, del feroz fatalismo de personajes llevados por sus instintos cazadores y deseantes, con las necesarias aceptaciones del destino quebrado que deban asumir, con una suerte de promesa redentora de tanto sufrimiento, que nunca llega a realizarse. Al final de este desgarrado camino fílmico de dos horas y veinticinco minutos solamente nos quedan alegorías morales que no acaban de serlo, metáforas de la bestialidad humana sin embargo contradichas por la humanidad vista en la película, denuncias de la inherente violencia explotadora del capitalismo que acaso puedan finalmente soslayarse (o tal parecen apuntar las últimas transformaciones de Valeria y del Chivo). O sea, lo que en el capítulo primero consideramos como “(.) Esa postura existencialista donde los personajes se miden al horror sagrado (Bataille) debido a lo inextinguible de sus pasiones.”

Algunas de estas escenas que confrontan al espectador de *Amores perros* son tan poderosas e impactantes, tan “viscerales”- como también confiesa en entrevista el propio Iñárritu-, que casi dinamitan el valor argumentativo, el aspecto denotativo o *sintagmático* del discurso fílmico al que asistimos. Los momentos de colapso de la llamada “fábula aristotélica” que el cine representa por excelencia, donde una intriga de presentación-nudo-desenlace busca conmover y aterrar al espectador, son los momentos donde el cine muestra su segunda cara, la no narrativa y secuencial pero sí epifánica e iluminatoria: lo que Ranciere ha llamado “la fabula contrariada”. Tan poderosas escenas casi se vuelven emblemas o puras connotaciones, signos icónicos que acaban diciendo mucho más de lo pretendido por su autor/autores. Y nos revelan aquella polisemia básica del discurso artístico, aquí fílmico, tan subrayada desde posiciones semióticas posestructuralistas. Así crean una nueva dinámica de incertidumbre entre el contenido y la expresión discursiva fílmica, que se añade a la primera conflictividad evidente entre los niveles *paradigmático* y *sintagmático* de la película.

Cuarta. Una estilística del “distanciamiento” y del “extrañamiento narrativo” (Wollen, Godard, Brecht). Esta del “gestus” sería una de las diversas características denotadoras de una cierta noción del estilo cinematográfico que, viniendo de Brecht, hubiese proseguido mediante diversos autores llegando por ejemplo a cruzar la obra de un J. L. Godard. Lo ha visto muy bien Peter Wollen al reclamar un “contra-cine agresivo” ejemplificado en la obra del cineasta francés, y que demostrase una serie de características que recogiesen las lecciones del teatro brechtiano. Son estas: ejercicio de la intransitividad narrativa, del extrañamiento en lugar de la identificación, de la puesta en primer plano en lugar de la transparencia, de la diégesis múltiple en lugar de la única, de la apertura narrativa en lugar de sujeción narrativa de los cabos sueltos, de la ausencia de placer en lugar de las habituales seducciones de la coherencia y suspense dramáticos, y finalmente de la realidad en lugar de la ficción de las mistificaciones fílmicas. Esta estética de la heterogeneidad y de la reflexividad expuesta por Peter Wollen (1972) nos da las claves de un concepto del estilo no coincidente con los expuestos por Bordwell y Thompson, o por Burch. Tampoco la de Wollen nos revela el croquis estilístico articulador de la película de “*Amores perros*”, pero alude indirectamente a algunas de sus estrategias, curiosamente distanciadoras incluso cuando paralelamente se busca una implicación pasional o visceral del espectador. Pero muy matizada, de aquí la importancia de incluir la noción brechtiana detectada por Deleuze y Wollen, y presente en la visceral pero distanciada obra del americano John Cassavetes.

Conclusión. Vemos la imposibilidad de las opciones estilísticas neutras u objetivizantes, por tanto del realismo, tal como lo expone Barthes hablando del “grado cero

de escritura”. La necesidad de una apuesta moral e ideológica del escritor por la Literatura – en este caso por el Cine-.

Consideremos las explicaciones acerca del “grado cero escritural” ofrecidas por Barthes cuando las discusiones de literatura “comprometida” de los años 50 (Barthes, 1972). Sabemos cómo el autor buscaba desarrollar la problemática del compromiso moral del escritor anunciada por Sartre y proclamando la culpabilidad del escritor en cuanto practicante de un acto ideológico (lo vimos en una nota del capítulo primero). Siguiendo cierto paralelismo con las distinciones de Saussure¹⁸ entre *lenguaje*, *lengua*, y *habla*, Barthes distingue entre la lengua, el estilo y la escritura (otras veces la llama Literatura). Indica que la lengua supone una suerte de orden natural de significados propiedad de todos los hombres, unificada por la tradición, mientras que el estilo sería el rasgo individualizante demostrado por el escritor. Pero tampoco el estilo constituye realmente un producto voluntario del autor, sino antes bien una especie de resultado emanado del particular inconsciente y condiciones biológicas de esa persona que escribe, una suerte de secreción.

Solamente cuando el autor cobra conciencia del fenómeno descrito, y opta por dotarlo de finalidad social, necesariamente ligada a las grandes crisis históricas que nos sucedan, solamente entonces será algo consciente y podrá llamarse Literatura. Barthes advierte que cuando el autor es consciente del dimensionamiento real de su acto como una elección de carácter social e histórico, entonces puede hablarse de una suerte de “Moral del lenguaje” cuyo ejercicio constituye la Literatura, respuesta de su tiempo histórico. Y ello requiere reconocer también la imposible neutralidad y objetividad –o grado cero- de la Escritura que se escoge. Escribe el autor que “Solamente en ese proyecto la Literatura deviene la Utopía del lenguaje.” (Barthes, 1972: 85-89).

Mantenemos que la película *Amores perros* evidencia este compromiso con la Literatura en sentido barthesiano, o sea el Cine, en cuanto al acto de conciencia histórica del que venimos hablando. Mostrando un claro eclecticismo al combinar diversos estilos

18 Recordemos la definición de Saussure. “(.) El lenguaje tiene un lado individual y un lado social. (.) La lengua no debe confundirse con el lenguaje, pues no es más que una parte determinada de él, cierto que esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos. Tomado en su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito, a caballo de varios dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al ámbito individual y al ámbito social; no se deja clasificar en ninguna categoría de los hechos humanos porque no se sabe como sacar su unidad. La lengua por el contrario, es un todo en sí y un principio de clasificación. Desde el momento en que le damos el primer puesto entre los hechos del lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna clasificación. (Saussure, “*Curso de lingüística general*”, 1980 (1922), pag. 35 (..)) Por otra parte debemos separar la lengua del habla para distinguir, ‘primero, lo que es social de lo que es individual; segundo, lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental. La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente sin que le suponga premeditación. El habla es, por el contrario, un acto individual de voluntad e inteligencia donde conviene distinguir, primero, las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con vistas a expresar su pensamiento personal; segundo, el mecanismo psico-físico que le permite exteriorizar esas combinaciones.” (Saussure, pag. 41))

cinematográficos y alejándose de las falsas objetividades escriturales denunciadas arriba, el director González Iñárritu muestra su resolución no ya de contar una historia sino de aceptar las consecuencias morales implicadas, es decir, demuestra una ética del Arte de contar y de la Narratividad con mayúsculas.

4,2) Los estilemas de la película en cuanto distorsiones y también subrayados del trenzado del relato. Algunas definiciones estilísticas y la imposible objetividad.

Si antes vimos los estilemas en cuanto distorsionales, como selección de recursos audiovisuales desmintiendo o subrayando todo lo que el discurso argumental de "*Amores perros*" fuera presentando, ahora los veremos en el aspecto ideológico implícito por lo anterior. Pero antes de adentrarnos en esta temática, aclaremos lo que entendemos por "determinismos" referidos a estilísticas demasiado concentradas en sus presupuestos o implicaciones ideológicas, paradójicamente.

Vimos en el capítulo primero una definición de los determinismos en el contexto de nuestro estudio de esta película mexicana. Desvinculamos el concepto de sus puras acepciones religiosas o filosóficas, aludiendo en su lugar a un territorio de intersecciones entre las dimensiones técnicas y las metafísicas (o las retóricas y las ideológicas siguiendo nuestras argumentaciones). Apuntamos entonces a los cruces entre el explícito fatalismo de la trama y sus "estilemas fílmicos" con los implícitos substratos ideológicos, religiosos y sexistas manifestados por la película según va desvelándose en su lectura.

Podríamos citar aquí aspectos de *Amores perros* mencionados por diversos autores, tales como las alegorías del bestial capitalismo representado por el negocio de peleas de perros o los encargos de asesinatos "empresariales" realizados por el Chivo o la inclemencia del destino de la supermodelo Valeria una vez caída en desgracia con su agencia publicitaria. O los poco velados apuntes psicoanalíticos de la trama en el posible freudianismo de las búsquedas del padre ausente o desaparecido. Tal como el padre ausente de Octavio y Ramiro, el padre traidor que sea Daniel, el padre extraviado y luego retornador que sea El Chivo. O las resonancias bíblicas del tema de cainismo entre los hermanos rivales de la primera historia y los hermanastros casi asesinos de la tercera, o las reducciones del papel femenino en la trama a modelos de mujeres pasivas y sufriendoras, por mucho que sean protagonistas de adulterios o traiciones diversas. Todos estos aspectos del filme suponen claras connotaciones que pudieran estudiarse desde diversas perspectivas teóricas, y que suponen escuchar a esa otra "lógica disgresiva y asociativa de los símbolos encontrados" mencionada más arriba por Barthes al referirse a la lectura textual. Nosotros solamente podemos señalar aquí su existencia.

El famoso comentario de Sartre sobre las implicaciones metafísicas de cualquier técnica, recordado por Bazin (1958), nos dio pie para reflexionar sobre la inevitable dimensión política de la obra artística. Pero en la misma obra citada, seguía el teórico cinematográfico francés analizando las técnicas del cineasta Orson Welles. Estudiaba concretamente su construcción de la llamada “profundidad de campo”, una técnica que otorgaba sentido al guión, cuestionando la misma naturaleza del relato. Escribía Bazin que , “(.) Como en la novela, no solamente serán el diálogo, la claridad descriptiva y el comportamiento de los personajes los que produzcan sentido, sino el estilo creador del lenguaje.” (Bazin, 1958, pag. 90). Justamente estas nociones bazinianas serían criticadas por su “ceguera ideológica” por parte de la escuela estructuralista althusseriana francesa de los años 70.

A. Tenemos primeramente una corriente denunciando “el ideologismo del relato y del aparato cinematográfico” realizada especialmente por la semiótica estructuralista francesa de los años 70. Por ejemplo, fueron criticados los excesos del discurso sobre tecnificado y empirista de una cinematografía sin memoria histórica por autores como Comolli y Baudry (1970-72). Al igual que Dayan (1974) presentando la sutura sicoanalítica de J.P. Oudart (1969-71). Las primeras eran denuncias del “ideologismo del relato y del aparato cinematográfico”. La segunda, una interpretación de los mecanismos representativos en la pintura y el cine haciendo hincapié en la subyugación del espectador a juegos visuales que traicionan su necesaria distancia crítica. La reflexión de Oudart es un desarrollo de la argumentación de Foucault sobre el funcionamiento “ilusoriamente incluyente” de la escena, en este caso mostrada por el cuadro velazqueño de “Las meninas” (tal como vemos en “The order of things”, 1966). Dayan indica que, “(.) Se decide cuál es el papel del sujeto y cómo debe leerse pues la pintura, utilizando ciertos efectos de realidad que provocan la naturalización de los códigos figurativos y son otras tantas formas de volverlos invisibles” (Dayan, 1974, pag, 145). Incluyéndose al observador de antemano, de “Las meninas” a las películas clásicas, se precluye pues su actividad subjetiva e interpretativa. Por su parte, Baudry (1971) llega a afirmar que el mismísimo sistema representacional y su ideología se hallan incluidos en el aparato mismo (Dayan, 1974: 144-155). Lo que a Dayan le preocupa es antes bien señalar la manera en que hay un sistema ideológico de producción cinematográfica que logra hacerse invisible al espectador, aquel llamado “de sutura” por Oudart. Desde análogas posturas criticaba Jean-Louis Comolli (1971-72) la falsa neutralidad de la tecnología cinematográfica. En su argumento, la llamada “perspectiva renacentista” había llegado a perpetuarse en las imágenes fílmicas, asumiéndolas como código implícito del

realismo, pero históricamente definido por la burguesía de finales del siglo XIX. O sea, lejos de ser el “*sueño realista*” defendido por la ontología de Bazin, se trataba simplemente del sueño de tal concepción burguesa. Digamos de paso que dichas críticas fueron contestadas por Bordwell (1997: 158- 63)., considerando tales investigaciones históricas sobre la perspectiva visual como simplistas y esquemáticas.

B. Pero resumimos y corregimos luego, siguiendo a Stam (2000), cuando nos recuerda el carácter cerrado y asfixiantemente determinista de la visión del cine desde la izquierda althusseriana. Ello provocó violentas reacciones críticas, y al final demostró su cortedad de miras tratando al espectador como “cautivo ideológico” sin reconocerle mayores capacidades críticas o su determinación por la denominada por Marx “compulsión de las relaciones económicas”. Pero sin olvidarnos paralelamente de aquel dictum marxista de que en todo texto, la determinación en última instancia pertenece al terreno de la ideología (Talens, 1999, pag. 23).

En la recapitulación de tales corrientes realizada por el autor, nos recuerda como para los marxistas, y siguiendo la famosa definición de Althusser, “(.) La ideología era una representación de la relación imaginaria de los individuos respecto a las condiciones reales de su existencia”. O sea, un rasgo objetivo del orden social que estructura la propia experiencia (R. Allen, 1989). La concepción de Althusser de la “lectura sintomática” se hizo especialmente influyente en la teoría y el análisis del cine, como reunión de diversas corrientes de la hermenéutica de la sospecha-lecturas marxistas y freudianas entre otras-. Leemos,

“(.) Vinculando la idea althusseriana de que la función primaria de la ideología es reproducir sujetos aquiescentes de los valores necesarios para mantener un orden social opresivo, con las ideas de Lacan sobre la construcción del sujeto, teóricos del cine como Stephen Heath, Colin MacCabe y Jean Louis Comolli destacaron las formas en que el cine instala a los sujetos en situaciones afines al sistema capitalista.” (Stam, 2000, Págs.. 157-67).

C. En tercer lugar vemos un aspecto ideológico-social más relevante, el cuestionamiento de la llamada “mexicanidad” analizada penetrantemente por Ramirez Berg (1992) y cuestionada explícitamente en Amores perros (Smith, 2000: Págs.. 36-39).

Debe situarse este filme de González Iñárritu respecto al Nuevo Cine mexicano surgido de la crisis de los años 60, concretamente respecto a temas cruciales como la “mexicanidad” y el género “melodramático”. Contra dicho telón de fondo, podemos ver claramente la serie de temas conocidos poblando esta película: el capitalismo (la explotación de los perros en peleas gestionadas de “forma empresarial” por el gordo Mauricio, la

competencia despiadada y banalidad del mundo publicitario donde se desenvuelven Valeria y Daniel, el cinismo ejecutivo contratando los asesinatos del Chivo como “solución” de disputas empresariales) y el machismo (la relación de Ramiro y parcialmente su hermano Octavio con Susana); temáticas del patriarcado (económica y relacionamente omnipresente, pero ausentes los mismos padres en las diversas historias, paradójicamente), y del sufriente matriarcado (reflejado en varios papeles femeninos de la película); cuestiones de religiosidad católica (en su imaginaria) y del conflicto de clases, todos ellos podemos reconocerlos en la obra. Sin embargo el director González Iñárritu los subordina a la efectividad de la historia que desea contar, una ética de la narratividad y por ende del estilo donde el feroz realismo objetivo de la *elocutio* mostrada revela simultáneamente un laborioso y artesanal trabajo no menos ferozmente subjetivo con la llamada banda audiovisual del filme.

Ramírez Berg ha analizado pues las relaciones entre esta película y el "Nuevo cine" mexicano, así como las telenovelas. Señala que el concepto de "*mexicanidad*" ha sido clave para el pensamiento político-artístico del país durante todo el siglo. Es la búsqueda de una perspectiva verdaderamente mejicana que trascienda la división entre las raíces del Viejo Mundo y la ubicación del Nuevo Mundo. Queriendo comprender la ideología de cine clásico mejicano, Berg examina el lacrimoso melodrama familiar "*Cuando los hijos se van*" (1941). Entre sus rasgos claves destacan el capitalismo, el patriarcado y el machismo, la imagen de la mujer como virgen y puta/ esposa y madre, la Iglesia, los indios, la emigración y la historia. Algunos de tales elementos se hallan explícitamente presentes en las películas clásicas (como el capitalismo y el machismo), mientras otros ausentes (como la iglesia y los indios).

En el vacío creativo donde se halló el cine mejicano heredero de tal problemática a finales de los años 60 (nos recuerda Smith, 2000) y que confluyó con el colapso político-ideológico, nuevos directores se lanzaron a redefinir la "*mexicanidad*" rompiendo con los roles tradicionales y mostrando mujeres rebeldes y machos en situaciones extremas, atendiendo cuidadosamente a la cuestión india y redefiniendo las comunidades y nuevas rutas viajeras. González Iñárritu ha declarado frecuentemente en entrevistas que se rebelaba contra los directores precedentes, pero resulta sorprendente ver la facilidad con que "*Amores perros*" se encuadra en el marco esbozado por Berg. Lo recordamos al principio de este apartado.

Pero lo que vuelve singular el intento de González Iñárritu es que no incluye estos elementos en una consciente búsqueda de la "*mexicanidad*" sino que los subordina procurando contar su historia con la mayor eficacia. Seguidamente lo vemos.

D. En cuarto lugar, la aparente desnudez estilística y objetivizante (pero en realidad subjetiva) de Amores perros vuelve a revelarnos una moralidad de escritura o filmación que

no ceja hasta implicarnos. Igual debemos tener en cuenta ciertas consideraciones barojianas al ver lo anterior.

Este es un punto muy importante, revelador de cierta ética de la narratividad por parte del autor, y emparentándolo por ejemplo al español Enrique Urbizu (autor de “*La caja 507*”, 2004). Se reivindica el querer contar con desnudez y simpleza, despojando de adjetivos y asignándole a los sujetos y verbos el relato de la historia a transmitir, tal cual hiciera el novelista decimonónico español Baroja. Y este es uno de los maestros nombrados por Arriaga, guionista de *Amores perros* (se reclama un novelista “del verbo”, no interesado en protagonismos del lenguaje)¹⁹, e indirectamente, pues, influyente en el estilo fílmico de González Iñárritu.

La ética barojiana de la escritura resulta perfectamente aplicable a los estilemas fílmicos manejados por ambos directores hispánicos, aunque en menor medida hablando del director mexicano. Y más claramente refiriéndonos a Arriaga, aunque los desquiciamientos temporales de la historia cronológica debamos rastrearlos primeramente en las lecciones de Faulkner.

Volviendo a Baroja, debemos basarnos primero en el magnífico análisis que le dedica Shaw (1989). Leemos allí,

“(.) Al publicarse los primeros libros de Baroja, con veintiocho años, ya es un marginado y rechaza cualquier integración social. Bajo la influencia de Spencer llega a ver la conducta humana desde simple términos biológicos de la “supervivencia de los mejores” y la sociedad como una lucha cruel por conseguir beneficios personales. (.) Volviéndose a la filosofía, recibe la influencia de Kant y Schopenhauer, y piensa que la naturaleza de la vida es el sufrimiento y que este es proporcional a la conciencia intelectual, donde toda acción tiende a intensificarlo (.) (Shaw, 1989, 131-141).

En cuanto a su ideario estético, nos recuerda el autor que Baroja era partidario de la sencillez de construcción, y condenaba el “ideal flaubertiano de novela bien hecha”. La trama no es más que manera de organizar la caótica realidad dándole sentido, igual que los

¹⁹ Respecto a la supuesta influencia del novelista español Pío Baroja en el escritor y guionista de la película Guillermo Arriaga -y acaso en los procedimientos directoriales de -. Recordemos unas observaciones sobre el director español Enrique Urbizu, que al presentar su última película declaraba “(.) Cada historia determina un estilo o una forma. El estilo dependería del relato, no de mi mismo. Los nombres que menciona Urbizu con fuentes de inspiración, aparte de los cineastas clásicos de Hollywood, resultan bastante peculiares. En cuanto a la construcción de la historia: “Pío Baroja. Sujeto, verbo, predicado, punto. A la hora de sentarnos a escribir, Baroja ha sido el mayor cineasta, el que más me ha influido. Si no me lo puedes contar así, no sé qué me estás contando. Es decir, suprimir adjetivos y dejar solo verbos y sustantivos. Eso es “*La caja 507*”. Los adjetivos surgen de la suma de esas acciones. En el fondo es una necesidad de desnudez, de alguna manera. De la búsqueda del hueso, de la sustancia de la historia.” (Angulo, Heredero y Santamarina, “*Enrique Urbizu. La imagen esencial*”, San Sebastián, FilMOTECA Vasca, 2003, pag. 319.) Por otra parte debemos entrecruzarlas con otras declaraciones, ahora del guionista Guillermo Arriaga sobre su novela “*Retorno 201*”: “(.) Se define como un escritor “del verbo” y no “del adjetivo” (cita a Baroja, Rulfo y Faulkner como sus referencias), y señala la calle como su gran fuente de inspiración: “La calle se lleva dentro, y yo escribo sobre ella y sobre las experiencias vividas. A lo mejor yo podría intentar salir de la calle pero la calle nunca saldría de mí”. Retorno 201 es la calle en la que siempre vivió (en *ELPAIS.es*, viernes, 2 de diciembre de 2005).

personajes de ficción tienden a liberarse de la esclavitud de la falsa omnisciencia de sus autores y lograr cierta indeterminación. Son consecuencias de “(.) Una visión general de la vida como mera contingencia sin claro propósito- común a los novelistas del 98- , que subyace en las exigencias barojianas de narrativa espontánea y libre.” (Shaw, 1989, 147) . Recapitulando esta Generación noventayochista donde Baroja se integraba: “(.) Vemos en ellos muchas de las fuerzas intelectuales que conforman nuestra actualidad y no sorprende distinguirlos como claro antecedente del existencialismo. Enunciaron una visión general de la existencia humana que el existencialismo quiso responder luego positivamente. (Shaw, Págs.262 - 267).

Sin embargo destacamos que, esa “desnudez barojiana del estilo”, resulta más aparente en las intenciones autorales de los creadores de *Amores perros* que en su concreción filmada. Sin ir más lejos, el tratamiento de la banda audiovisual realizado por el director González Iñárritu continuamente apunta hacia otra dimensión del relato. El autor no se contenta con expresarnos en imágenes las entrecruzadas historias. Distinguimos ciertos rasgos de un refinamiento visual extremado en determinados planos y secuencias, innecesarios para contarnos simplemente la historia relatada pero confiriéndole una belleza casi improbable. Momentos en donde la cámara se detiene en callejones vacíos entrecortados de pronto por un cuchillo ensangrentado sobre el pavimento, con el que Octavio acaba de atacar al Jarocho, o se muestran los apilamientos de chatarra donde El Chivo venderá sus coches robados, o el joven y hermoso rostro de Susana luego de acostarse con Octavio, facciones donde combaten el placer reciente y la solitaria vergüenza, o el plano del restaurante de sushi donde las planchas hirviendo crepitan ahora con la sangre derramada del ejecutivo ahora asesinado por el Chivo, etc. La utilización de estos y otros estilemas como técnicas de filmación por González Iñárritu evidencian esas famosas distorsiones del trenzado del relato que provocan aperturas simbólicas o estéticas indeterminables para el espectador, y tampoco totalmente controladas por el director, nos atrevemos a decir.

Otra de esas muestras estilísticas alejadas del objetivismo de falsos “grados cero escriturales” podemos reconocerla en cuanto a las calidades fotográficas de la película. Diversas fuentes han citado al fotógrafo vietnamés Nan Goldin como gran inspiración del director de fotografía Rodrigo Prieto así como del propio autor fílmico. Y se han señalado claras semejanzas: los colores saturados y las texturas granuladas, las tensas composiciones, el uso de los espejos y exteriores claustrofóticamente oscurecidos (todo ello indicando la habilidad del vietnamés para contar historias sin palabras). Pero las diferencias son obvias, ya que González Iñárritu no tiene interés en retratar los submundos de yonquies y travestidos del otro. En ingeniosa frase de Smith: “Por citar las canciones favoritas de *“Velvet Underground”*

para Nan, la película *Amores perros* les dice a los mexicanos “seré tu espejo” (“*I’ll be your mirror*”) pero sin lamentarse por todas aquellas “fiestas del mañana” (“*All Tomorrow Parties*”).” (Smith, 2000, pag. 77).

Los estilemas nos parecen así pues privilegiar otras cosas que el simple y efectivo relato de la fábula a contar. Unas veces demuestran esas calidades epifánicas donde “*la exigencia estética contradice la fabula aristotélica*” en palabras de Ranciere. Otras veces parecen evidenciarnos casi el “gestus” de Brecht, la dramatización de las relaciones sociales mediante las vinculaciones entre los personajes, como vimos, en la expresión de las relaciones de dependencia creadas entre los distintos personajes de una obra teatral, tales como el servilismo, la igualdad, la violencia, etc. En cualquier caso evidencian una declarada “transitividad” respecto al espectador, sin embargo negándose a la transparencia. El estilo de *Amores perros* no deja de buscarla obstinadamente esa claridad, pero en vano. Lo que realmente nos transmite son las interrogaciones y los estremecimientos emocionales fieles a la complejidad del mundo que retratan, o sea distorsionadamente, y por tamaña honestidad el director logra que nos reconozcamos.

4,4) Los estilemas literales y los figurativos en *Amores perros*.

La dimensión *figurativa* fílmica nos impele a cuestionarnos el impacto inmediato, fenomenológico, de las imágenes presentadas, incluso cuando su literalidad parece estallarnos en la cara como aquí sucede. Pese al dinamismo agresivo que *Amores perros* demuestra inmediatamente, no pueden sino reconocerse los refinamientos sufridos por el material bruto de la historia. Consideramos pues la “artificialidad” del montaje, el estilizado realismo de las escenificaciones y la inmediatez de la filmación cámara-en-mano, cuidadosamente planificada. Todos se conjugan como rasgos estilísticos que refuerzan el aspecto figurativo mas que el literal de *Amores perros*. Este plano estilístico es inseparable del plano argumental, pero va más allá de las modificaciones que el Discurso efectúe sobre Historia, y nos lleva a reconocer el mismismo Acto narrativo en su estilística. Así reconocemos la serie de rasgos relevantes, las diversas focalizaciones y ángulos de cámara, la sintaxis temporal revelada en el montaje fílmico, las opciones de coloración y puesta en escena de las diferentes secuencias y los diversos géneros narrativos aplicados al tratamiento de las tres historias de Octavio, Daniel y El Chivo. Los modos van desde, por ejemplo, la filmación directa cámara en mano casi documentalista y contada en términos de frenético realismo lumpen-callejero, “*Octavio y Susana*” y fragmentos de “*El Chivo y Maru*”, hasta ese cuidadosamente filmado y escenificado, pausado y desgarrado drama de interiores alto burgueses, “*Valeria y Daniel*”.

Todavía más claramente reconocemos la selección realizada por los autores de sus “estilemas” para contarnos esta historia concreta, al compararlos con aquellos escogidos para relatarnos su segunda película, ”*21 gramos* “ (2003). Aquí radicalizaron las distorsiones temporales, las diferentes coloraciones para diversos momentos de la historia y el empleo consistente de música extradiegética (a modo de comentario narratorial fuera del espacio narrativo), mientras que en “*Amores perros*” las emplearan de manera muchísimo más contenida y clásica. Acaso porque en la película del 2003 se nos relataba un devastador drama íntimo -aunque filmado en diversos exteriores-, mientras en esta del 2000 analizada en nuestra tesina se ocupaban de otro dramatismo más externo y urbano, requiriéndose una mayor sobriedad.

En cualquier caso, el estilo se pone al servicio de la historia que quieren contar, pero con la salvedad ya hecha de que esa “desnudez del estilo narrativo, como en Baroja” (defendida por el director español Urbizu y comentada por Arriaga, como vimos), la concentración en historias de sujetos y verbos con ausencias de adjetivos, se ve contrastada por los refinados rasgos estilísticos que venimos analizando y denotan la autoría de González Iñárritu . Sería difícil determinar si estamos hablando, por seguir con la metáfora fraseológica, de adverbios o adjetivaciones modificando sutilmente los enunciados fílmicos. Lo que si resulta evidente es que van revelando una dialéctica de formas cinematográficas en inestable equilibrio, pero extremadamente eficaz. Y es también reveladora de un compromiso con la Literatura en sentido barthesiano, o sea el Cine, en cuanto al acto de conciencia histórica del que venimos hablando. Alejado de objetividades y “grados ceros autoriales”, el director González Iñárritu muestra una ética del Arte de contar, de la Narratividad pues, muy especial.

4,5) Dos definiciones bataillianas para los determinismos comunicativos de *Amores perros*.

Otro posible ángulo de abordaje para definir cómo González Iñárritu expresa los determinismos retórico-ideológicos que sacuden a los personajes e implican en sus oleajes a los espectadores, sería referirnos a las difíciles enseñanzas de Bataille. Primeramente recordamos sus intentos por definir cuanto se halla en juego al comunicarse profundamente las personas, los denominados oleajes comunicativos amenazantes de la integridad del sujeto, y por ello mismo liberadores. El autor francés incansablemente procura definir este proceso, por definición incesante, y recurre entonces a la metáfora del “*sacrificio*” extraída de los estudios de la sociología francesa de los años 50 y estudios antropológicos anteriores (Bataille, 1943, en Richardson ed., 1998). La misma crueldad sacrificial de la práctica histórica realizada por ejemplo por los aztecas es reconocible, siguiendo al autor, en niveles

densos de la comunicación humana, literaria y artística. Resulta una de las pocas maneras de descubrir el verdadero aspecto comunicativo y participativo de la angustia que experimentamos como individuos separados, y el necesario prelude de participaciones ulteriores más profundas. Y tal como Freud recordase en su momento las pulsiones paralelas de Eros y Thanatos como subyugantes de la persona, o causantes de un imposible deseo de conciliarlas o resolverlas siguiendo a Bataille, tal en la película estudiada. Debemos así considerar estas “despellejadas” argumentaciones sobre las relaciones humanas para considerar seriamente los brutales destinos entrevistados en *Amores perros* (y después proseguidos en la trilogía filmada por González Iñárritu). Las dinámicas emocionales registradas nos resultan así diáfanas, del mismo modo que las llamadas “funciones narratológicas persecutorio-sacrificiales” referidas al principio de este trabajo.

En segundo lugar recordamos la visión “culpable” de la literatura expresada por el autor, incluso rebasando las convicciones de “responsabilidad histórica y moral” de la literatura advertidas por Sartre y Barthes (ver nota 4 del capítulo primero). Hemos venido apuntando como la trama fílmica masacraba las aspiraciones de los personajes de una forma inexorable y fatal, mediante el aludido desfile de degradaciones a que los somete. En otro lugar lo hemos llamado “el determinismo” de la película, en cuanto que parece hallarse determinada por un fatalismo inexorable que vuelve irrisorias las vidas y aspiraciones de los personajes. Sería casi una trama “sacrificial” puesto que va “sacrificando” a los personajes con la finalidad de contarnos a los espectadores su desgarrada historia- aquello apuntado por Bataille de que la literatura nunca es inocente y se hace nuestra cómplice en el conocimiento del mal cuando elige contarnos malhadadas historias a fuer de sinceridad:

“(.) La literatura es *comunicación*. La comunicación rige la lealtad: la moral rigurosa viene dada en esta perspectiva a partir de complicidades en el conocimiento del Mal que fundamentan la comunicación intensa. La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar al final por confesarlo” (Bataille, 1957, pag. 19-20).

4,6) Opciones morales de escritura cinematográfica. Algunas intertextualidades.

Hemos visto hasta ahora como los rasgos estilísticos de la película suponen opciones morales y no solamente ideológicas, de una moralidad de escritura. Si fuéramos a situar muy someramente esta obra dentro de los parámetros generales del relato de los últimos dos siglos, más concretamente refiriéndonos a la crisis del modelo decimonónico predecesor de todas las rupturas modernistas del siglo veinte en música, literatura y cine, tendríamos una auténtica “rareza”, una obra tensándose entre las tendencias realistas del diecinueve (con Balzac o Dickens) y las experimentalistas del veinte (futurismos, modernismos anglosajones, etc.)

Esta obra de *Amores perros* es deudora directa de las cuestiones decimonónicas

naturalistas e instintivas de Emerson, Baroja y Zola, como vimos, pero también de los desquiciamientos de conciencia y de sintaxis temporal de Faulkner o Woolf, coetáneos (y abuelos) nuestros. Resulta obvio hablar de este doble legado en las elecciones fílmicas de González Iñárritu, desde las opciones fatalmente existencialistas realizadas por los personajes, hasta la modalidad de figuraciones literarias y estilísticas de cierta inspiración barojiana. Incluso intertextualizando con sus contemporáneos, vemos el profundo desprecio mostrado por los autores respecto a las banalizaciones de violencia y sufrimientos tan comunes a cierto postmodernismo narrativo. Por eso no son superfluas nuestras anteriores referencias a las obras fílmicas de Von Trier, Kieslowski o el norteamericano Cassavetes²⁰, porque en todas ellas se busca una visión inalienablemente ética de la vida humana, luego de paradójicamente mostrarnos a los personajes tan cercanos a sus bestialidades o peores instintos, aquí los perrunos. En vez del cinismo posmoderno que en tantas ficciones nos recuerda nuestro aspecto de animales básicamente –como perros, o sea cazadores y folladores reducidos a nuestros “*instintos*”–, en *Amores perros* se considera seriamente la negación de tal hipótesis, eso sí, luego de haberla recorrido extensamente. O sea que la película tiene la valentía de ser “rabiosamente anti-determinista” y opuesta al llamado “cinismo posmodernista”, sin caer en la trampa de las nostalgias reaccionarias ultramontanas.

4,7) Tercera observación: las limitaciones de una lectura exagerando la dimensión de figuralidad retórica de *Amores perros*.

Necesitamos primeramente advertir de la especificidad del cine y de las figuras empleadas en este arte, pues obviamente funcionan de una manera parecida PERO radicalmente diferente en la *elocutio* cinematográfica y en la literaria. Podemos traer a colación pues las advertencias al respecto del semiólogo francés Metz acerca de las llamadas “*figuras semiológicas*” en el cine.

²⁰ Hablando de Cassavetes, debemos recordar la interpretación realizada por Deleuze sobre su empleo del *gestus* como vinculación social de las actitudes de personajes (y disolución de la intriga). De cierta manera tal empleo se repite indirectamente en *Amores perros* (no olvidemos que el autor americano era y es una de las grandes influencias de González Iñárritu), donde los rompeolas emocionales sacudiendo a los personajes de Octavio y Susana, Valeria y Daniel, o al Chivo, siempre provienen de los oleajes callejeros y sociales denotadores de la lucha por la vida en Ciudad de México anno. 2000. Dice Deleuze (1985,) “(.) Fue Brecht quien creó la noción de “*gestus*”, convirtiéndola en la esencia del teatro, irreducible a la intriga o al “tema”. Para él, el “*gestus*” debe ser social, aunque reconozca que hay otras clases de “*gestus*”. Es el desarrollo de las actitudes mismas y, con ese carácter, opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta pues se efectúa independientemente de cualquier rol. La grandeza de la obra de Cassavetes es haber disuelto la historia, la intriga o la acción, pero también el espacio, para alcanzar las actitudes como categorías que ponen al tiempo en el cuerpo, tanto como al pensamiento en la vida. Cuando Cassavetes dice que los personajes no deben venir de la historia o de la intriga, sino que la historia debe ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine en los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el “*gestus*”, es decir un “espectáculo”, una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga.” (pags. 255-6).

De no ser conscientes de las aberraciones analíticas en que podemos caer si olvidamos las dimensiones extra-textuales, o sea, existenciales e ideológicas, traicionamos una lectura cabal de la película *Amores perros*.

4,8) Las figuras semiológicas o las confusiones de la estilística con la sintagmática siguiendo a Metz.

Puede convenirnos el recordar la discusión entre Metz y Pasolini a cuenta de ciertas definiciones estilísticas de este último (Metz, 2002, Págs. 238-244). El autor advierte que no deben confundirse trivialmente las instancias del lenguaje y la estética (o estilística), ni debemos olvidarnos que “el arte mantiene con el lenguaje relaciones semiológicas complejas (pag. 239). Pasolini consideraba que no podía hablarse de una verdadera “gramática” del cine, sino antes bien “de un sistema híbrido a caballo entre arte y lenguaje, una estilística, un diccionario de convenciones que tienen antes la curiosidad de ser estilísticas que gramaticales. Y consideraba un ejemplo de “estilema” la imagen clásica de “las ruedas del tren girando en medio de una nube de vapor”. (Pasolini, 1976). Pero Metz disiente, indicando que se trata antes bien de un “motivo filmado y no alguna de las diversas construcciones fílmicas que sí constituyen la sintaxis cinematográfica. Tales como el acercamiento de dos motivos diferentes cuestionando un significado estereotípico. Y sigue explicando como debemos diferenciar entre las construcciones propias del lenguaje cinematográfico general y aquellas mostradas en filmes particulares. Escribe: “(.) Es al nivel de los estereotipos donde podemos hablar de la originalidad o banalidad de las obras fílmicas, según la integración de tales esquemas culturales, su rechazo, manipulación, etc. Oponer la gramática a la originalidad es pues contaminar dos problemas distintos.” (Metz, Págs. 238- 44). Entonces, pues, lo característico del cine es el sistema de conjunto organizando las diferentes ordenaciones entre sí, es decir, la relación de las relaciones, el paradigma de los sintagmas.

Al referirnos a las renovaciones de la sintaxis cinematográfica aludimos a las tantas construcciones de imágenes o figuras semiológicas que no han caído en desuso, sino simplemente han evolucionado en el cine moderno (tales como el sintagma paralelo, el sintagma alternado, el sintagma seriado, los insertos, la secuencia por episodios, *flash-back*, o el *flash-forward* . Cuando hablamos del término de figura, dice el autor,

“(.)No lo entendemos en el sentido de figura de estilo (o de retórica), es decir, procedimiento de connotación, sino en un sentido mucho más general: toda configuración sintagmática característica y reconocible. Este uso se justifica por la típica confusión propia del cine entre los esquemas connotativos y los esquemas denotativos. ” (Metz, 2002, pag. 235-6).

Al explicar la formulación histórica de los procedimientos de narratividad y denotativos propiamente cinematográficos, indica cómo el cine se vio obligado a constituir un conjunto de procedimientos significantes específicos. Los pioneros del “lenguaje cinematográfico” –Melies, Porter, Griffith...- no se centraron en las búsquedas formales en sí, sino que, siendo hombres de la denotación más que de la connotación, querían ante todo contar una historia y no descansaron hasta conseguir “(...) someter el material analógico y continuo de la duplicación fotográfica a las articulaciones –aun rudimentarias- del discurso narrativo. Posteriormente se fue codificando y estabilizando la función de estos procedimientos respecto al relato fílmico, unificándose en una sintagmática coherente.” (Metz, pag. 117- 8).

Es posible trazar paralelismos entre las secuencias cinematográficas y las frases, en cuanto a la transformación de la realidad que operan y su forma de constituirse. Igual que puede verse una suerte de dispositio común para ambas artes, subrayando las engañosas semejanzas entrabmas. Escribe el autor:

“(.)Se sabe que el cine se caracteriza por transformar *el mundo en discurso*. (.) También es cierto que *la secuencia* de cine es una unidad real, es decir, una especie de *sintagma solidario* en cuyo interior los planos reaccionan semánticamente entre sí. Este fenómeno evoca hasta cierto punto el modo en que las palabras reaccionan entre sí en el interior de una frase, y por tal razón los primeros teóricos del cine solían decir que el plano es una palabra y la secuencia una frase. Pero estas asimilaciones eran abusivas. (.)La *dispositio* o gran sintagmática, una de las partes principales de la retórica clásica, consiste en prescribir ordenaciones fijas de elementos no fijos. Y prácticamente todas las figuras de la “gramática cinematográfica” obedecen a este mismo principio” (Metz, Págs. 139-141).

De nuevo el autor recalca cómo el arte del filme se sitúa en el mismo plano semiológico que el arte literario, en cuanto a las ordenaciones y restricciones propiamente estéticas. “(.) Aquí la versificación, composición, figuras..., allí los encuadres, movimientos de cámara, efectos de luz, hacen las veces de instancia connotada, y ésta se superpone a un sentido denotado, que en literatura es la significación vinculada a las unidades empleadas por el escritor, y en cine es el sentido literal y perceptivo del espectáculo reproducido por la imagen.” (Metz, pag. 120).

Vemos con estas argumentaciones realizadas por Metz como la figuralidad del arte verbal y del cinematográfico tienen mucho en común, pero no por ello debemos olvidarnos de las peculiaridades de los diversos medios. Advirtamos de todas formas que es más sencillo detectar los estilemas de los escritores que de los directores cinematográficos, puesto que la sintaxis cinematográfica se halla dentro de una gran paradigmática de recursos relativamente

reducida, y son antes sus permutaciones y variaciones las que denotan originalidades expresivas. No así en el caso de los ilimitados recursos de donde surge la escritura.

4,9) Las figuras del deseo de las de las películas surrealistas como desmitificadoras del relato diegético siguiendo a Linda Williams.

Podríamos entender también de otra manera la figuralidad retórica en *Amores perros*. Podríamos ver sus metáforas y metonimias como estructuradoras de la Diégesis del relato fílmico, pero al tiempo cuestionadoras del mismo. Tal es la propuesta de L. Williams (1981), cuando escribe:

“(.) Las figuras del deseo de las películas surrealistas (de Buñuel y otros) demuestran la falsedad fetichista del relato habitual y diegético, mediante el empleo de recursos de condensación y desplazamiento (que corresponden a las metáforas y metonimias del análisis de los sueños realizada por Freud y revisado por Lacan). No buscaron cautivar y sujetar al espectador en su credulidad especular e identificatoria con la realidad de las imágenes, tal como suceda en los relatos fílmicos clásicos. En su lugar, los cineastas surrealistas buscaron evidenciar y desarmar la trampa fílmica exponiendo el malentendido fundamental dentro de la semejanza de la película al Imaginario, esa indivisión pre-verbal entre el sujeto y el mundo.” (L.Williams, 1981, pag. 41).

Según la autora estos esfuerzos surrealistas (Buñuel) por denunciar la seducción y falsedad de ciertas imágenes, como las sexuales de “*Last Tango in Paris*” de Bertolucci o las violentas de las películas de Peckinpah, obligaban al espectador a concentrarse en la convencionalidad de tales significados culturales. Hablando de las primeras películas de Buñuel, indica como varios de estos directores surrealistas,

“ (...) Buscaban alterar la jerarquía entre la diégesis y las figuras por esta empleada, tal como la metáfora. La yuxtaposición absurda de ciertas escenas, o metáforas, busca representar el aspecto fetichista que tienen las películas, al mismo tiempo que denunciarlo por su falsedad, invirtiendo la dominación de la figura sobre las metáforas mediante revalorización de éstas. Esta paradoja muestra la falsedad habitual propia del cine como institución y de los cineastas que lo manipulan. (.) Las llamadas metáforas y metonimias fílmicas partiendo de Jakobson muestras las mismas características de la división lingüística de Saussure en *paradigmas* y *sintagmas*: los primeros términos de los pares dependen de la similaridad y los segundos de la contigüidad (aunque un considerable número de estudiosos llegaron a considerar el cine como esencialmente metonímico, y en absoluto metafórico-como J. Mitry). Pero Metz ha recordado la necesidad de distinguir entre el eje referencial de la retórica y el discursivo de la lingüística, la primera presentando la continuidad referencial de la metonimia y la segunda la discursiva del sintagma.” (Williams, 1980: 56-57).

Sigue la autora recordándonos cómo ya el psicoanalista J. Lacan había detectado los parecidos entre los términos freudianos de “*condensación y desplazamiento*” y los retórico-conceptuales de Jakobson de “*metáfora y metonimia*”. Estas serían las dos figuras

fundamentales de una nueva y restringida retórica basada en la oposición binaria entre los ejes paradigmático y sintagmático del lenguaje, las claves estructurales para Saussure. La división entre ambos ejes, el uno seleccionando los elementos empleados por el hablante, y el otro determinante de la ordenación de los elementos presentes en la frase utilizada, significa que el uno se basa en similitudes y el otro en contigüidades, y entrambos articulan el lenguaje. Las figuras señeras de los mismos, pues, las metáforas y metonimias, son empleadas para detectar variantes en los discursos en general, y el fílmico en particular.

Una aplicación de tales criterios clasificatorios mediante estas figuras la vemos en el artículo del autor semiótico Lauro Zavala, *“Una tipología estructural de estrategias metaficcionales en cine y literatura”* (Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2000), quien desarrolla su tipología siguiendo el mentado artículo de Roman Jakobson (*“Lingüística y Poética”*, en *“Ensayos de lingüística general”*, 1967). Establece una división de las meta ficciones fílmicas (películas cuestionadoras de sus propios discursos ficcionales) entre las metonímicas (que emplean diversos procesos de iteración con diferencia, retórica del montaje cinematográfico, de la autotextualidad-Kieslowski, Duras y Robbe-Grillet) y las metafóricas (que utilizan diversos procesos de interpretación subtextual, retórica de selecciones y sustituciones, y de la intertextualidad- Godard, Fellini, Allen).

4,10) La figuralidad del lenguaje para las retóricas clásica y moderna.

Janss y Refsum (2003) nos ofrecen ciertas reflexiones caracterizando la llamada retórica literaria, al indicar que la clasificación formal de las imágenes poéticas proviene de la parte de la retórica que se llama *“elocutio”*, la enseñanza del estilo o de la elocuencia. Lo describen como un sistema construido y desarrollado por los mayores retóricos de la antigüedad grecorromana, y centrándose en la estilística, dicen que “(.) El “estilo” suele entenderse como una definición globalizante del lenguaje e imágenes preferidos de un poeta, e incluye, aparte de cuanto trataremos como uso de imágenes, la sintaxis y las peculiaridades dialectales, junto con la propia organización del material. (Janss y Refsum, 2003: 95)

Añaden los autores que muchas de las objeciones a la retórica han venido fundamentándose en una visión instrumentalista del lenguaje, entendiendo como su finalidad la de convencer y persuadir, y el estilo como transmisión del contenido, una *“elocutio”* de con características puramente ornamentales y externas. Argumentan que tales criterios demuestran una visión simplista y reductiva del lenguaje, olvidándose de la identidad entre palabras y contenidos, e indicando la imposibilidad de cambiar las palabras de un poema sin modificar el significado. Por el contrario, nos recuerdan la existencia de una coherencia indisoluble entre palabra y contenido, comprendiendo que “(.) El lenguaje de las imágenes se halla

radicalmente ligado a nuestros conceptos y pensamiento, postura que suele asociarse con la actitud moderna (por ejemplo representada por el teórico alemán de la metáfora Hans Blumenberg).” (Janss y Refsum, 2003, Págs.. 95-97).

Distinguiendo entre los “*tropos*” y “*figuras*”, nos recuerdan los autores como los tropos suelen manifestarse al nivel de las palabras y el de las figuras al nivel de las frases o sintáctico, tales sus diversos ámbitos de funcionamiento. Y al desarrollar el crucial concepto de *lectura retórica* señalan lo siguiente :

“ El estilo y el uso de imágenes pueden llevar a que se presente lo que pareciera tema o mensaje inmediato del poema bajo una perspectiva que confirma, debilita, contradice o matiza aquella impresión. Una lectura retórica supondrá hacer hincapié en esa relación, en el sentido figurad del texto (...) Proponemos una línea divisoria “transversal” a las mantenidas por las escuelas dominantes actuales (la Nueva crítica, el estructuralismo y el postestructuralismo) y que define dos diferentes objetivos de lectura, como fundamento de diferentes estrategias lectoras. Diferenciamos entre una lectura temática y otra retórica (donde la primera se ocupa de “aquello de lo que trata el texto”, mientras la segunda se preocupa de “la manera en que se construye el texto y el modo en que se relaciona a otras literaturas”). (.) Cuando escribimos “lectura retórica” no significa que vayamos a enfocar exclusivamente el texto como procedimiento persuasivo sino que veremos preferentemente la manera en que el lenguaje construye y presenta el mundo textual ante nosotros. Tal lectura retórica puede concentrarse por ejemplo en las maneras en que tropos y figuras como la metáfora y la ironía, la alegoría, la prosopopeya y el apóstrofe resultan presupuestos para que el texto pueda expresar lo que expresa.” (Janss y Refsum, 2003, pag. 118)

Por otra parte y siguiendo la misma temática, recordemos ciertas reflexiones de Genette (1966) sobre las figuras y la retórica. El autor nos recuerda el trazado histórico de la retórica y su estudio de la “*elocutio*” o del trabajo estilístico donde las figuras suponen los instrumentos fundamentales. Apunta que es una antecesora de las modernas semántica y estilística. Demuestra luego como la retórica es un *sistema* de figuras donde incluso un significante vacío cobra completo sentido, pese a incluirse junto al *estilo figural* otro estilo denominable estilo *simple* o carente de figuras: “(...) Pero en la actualidad se lo consideraría un *grado cero*, es decir, un significante definido por la ausencia (de significante); puede comprenderse fácilmente que tal significante también tiene su valor significativo. ” (Genette, 1964, pag. 167).

Y extendiéndose sobre el tema de la figuralidad, en reflexiones sobre la distorsión de la linealidad del lenguaje curiosamente cercanas a las definiciones de vectorialidad y distorsionalidad del relato luego mostradas por Barthes (1972) , escribe lo siguiente.

“(...) Bally afirmaba en 1926 que la expresividad distorsiona la linealidad del lenguaje al concienciar al lector tanto de la presencia del significante (*velas*) como de la ausencia de otro significante (*barcos*). (.)Todas las figuras pueden convertirse, y muestran sus conversiones transparentemente visibles como una marca de agua o un

palimpsesto bajo la superficie del texto. La retórica se halla indisolublemente ligada a esta discordancia del lenguaje. (Se quiere decir que aunque la figura debe poder convertirse o reformularse, no puede reformularse sin perder su rasgo figurativo. La retórica sabe que empleando “*vela*” en lugar de “*barco*”, se quiere decir lo mismo pero se expresa de manera diferente. (.) La figura no es otra cosa que el reconocimiento de su figuralidad. La existencia de la figura depende completamente del conocimiento poseído- o no- por el lector acerca del carácter discordante o ambiguo del discurso que se presenta. El significado de la figura no viene dado por las palabras componiendo tal figura, sino que reside en la distancia separando tales palabras y aquellas imaginadas al margen por el lector, en su continua transgresión del objeto escrito. (pag. 173).

Resumiendo su propuesta y a la luz de las definiciones contemporáneas de Literatura, indica Genette como la retórica de figuras tiene la ambición de presentar un código de las connotaciones literarias. Cada vez que un escritor utiliza una figura reconocida por el código, no solamente utiliza el lenguaje para expresar su pensamiento, sino también transmite una cualidad de carácter épico, lírico, didáctico, oratorio, etc. De tal forma es como el lenguaje se denomina a sí mismo como literario, y significa “literatura”. Concluye Genette señalando,

(.) La función auto descriptiva de la literatura no sigue transmitiéndose mediante un código de figuras, y la literatura moderna tiene su propia retórica que precisamente (al menos por ahora) se revela como rechazo de cualquier retórica, lo que Paulhan ha denominado el Terror. Lo que debemos conservar de la antigua Retórica no es pues los contenidos sino las formas, el paradójico concepto de que la Literatura en cuanto orden se fundamenta en la ambigüedad de los signos, en el estrecho pero abismal espacio entreabierto entre dos palabras con el mismo sentido, entre dos sentidos de la misma palabra: dos lenguajes en el mismo lenguaje.” (Genette, 1964, Págs.. 175-6).

4,11) Peligros de las lecturas retóricas posestructuralistas obsesionadas por la figuralidad del lenguaje (siguiendo a Paul de Man); Los excesos textualistas.

Podemos caer en la trampa posestructuralista de entender la figura retórica como paradigma de todo lenguaje (tal como Nietzsche subvierte la metafísica desde la figuralidad, o su concepción tropológica basándose en la retórica, como nos haya recordado De Man (1979, Págs.. 103-118). hablando de la retórica de los tropos del autor alemán. Advierte el autor contra la que denomina “*gramatización retórica de la semiología*” (1979, pag. 19), destacando que tal tendencia se ha manifestado entre los semiólogos literarios franceses (Barthes, Genette, Todorov, Greimas, etc.) al utilizar estructuras gramaticales y sintácticas en conjunción con estructuras retóricas y olvidando las posibles discrepancias entre ambas. Siguiendo las lecciones de Jakobson, estos semiólogos pasan sin interrupción de una a otra. Por ejemplo Genette en su “*Figuras III*”, utilizando una astuta selección de pasajes de la obra de Proust, yendo desde las figuras paradigmáticas y metafóricas a las estructuras metonímicas y sintagmáticas, y olvidando las tensiones lógicas y dialécticas entre las dos. (1979, pag. 7). Y

sigue advirtiendo que no deben olvidarse las discrepancias (“*deflection*” es el término utilizado por K. Burke) entre las dos epistemologías subyacentes a lo gramatical y lo retórico. Tal reflexión viene por ejemplo de la teoría tripartita formulada por el semiótico Peirce, diferenciando entre el signo, el objeto y el interpretante.

Añadamos nosotros que tales divisiones tripartitas del objeto estudiado, en nuestro caso el relato fílmico de *Amores perros*, hemos procurado desarrollarlas a lo largo de nuestro trabajo, como el lector atento haya podido darse cuenta. Procuramos no detenernos pues en contraposiciones esquemáticas entre historia y discurso, o sintagmática y paradigmática, o consecutivo y consecuente, o como es el caso presente, entre retórica y gramática. Lo intentamos.

Los excesos textualistas

Esta postura de De Man puede apuntar hacia excesos textualistas, olvidándose de considerar las interrelaciones de las fuerzas político-sociales y los respectivos controles ideológicos, sin embargo recordadas por otros autores posestructuralistas, de Foucault a Said (Seldan, 1996). Al ocuparse de la *deconstrucción norteamericana*, el autor evalúa la obra demaniana, indicando como en “*Allegories of Reading*” desarrollaba de Man un modo “retórico” de deconstrucción que ya había iniciado en “*Blindness and Insight*”. Al referirse a los “tropos”, de Man destaca como las “figuras retóricas” (tropos) permiten a los escritores decir una cosa queriendo decir otra: sustituir un signo por otro (metáfora), desplazar el sentido de un signo de una cadena a otro (metonimia), etc. Escribe Seldan sobre la figuralidad tan destacada por de Man,

“(.) Los tropos se extienden por el lenguaje, ejerciendo una fuerza que desestabiliza la lógica y por tanto niega la posibilidad de un uso franco, literal o referencial, del lenguaje. (.) Sigue a Nietzsche al afirmar que el lenguaje es esencialmente figurativo y no referencial o expresivo, y que no existe un lenguaje original no retórico. Esto significa que la “referencia” siempre se halla contaminada por la figuralidad. Y añade que la “gramática” es el tercer término que aprieta el sentido referencial en la forma figurativa. (.) De Man aplica estos argumentos a la propia crítica, indicando que la lectura es siempre necesariamente una “mala lectura”, una “alegoría” o secuencia de signos que está a cierta distancia de otra secuencia de signos y que intenta colocarse en su lugar. De este modo la crítica, como la filosofía, es devuelta a la textualidad común de la “literatura”. (Seldan, 1996: 109 a 115).

Sin embargo veremos como estos “excesos textualistas” de donde los textos no parecen emerger nunca han suscitado profundas críticas, entre ellas las del marxista Terry Eagleton indicando como la deconstrucción norteamericana (y especialmente de Man) “perpetúa por otros medios la disolución de la historia de la Nueva Crítica”. Las creencias dogmáticas considerándonos “prisioneros de nuestros propios discursos” (De Man), los

llamados excesos textualistas, nos permiten utilizar una diversidad inconciliable de opiniones sin tenernos que pronunciar ante ellas y enjuiciarlas. Es la posición casi inatacable de un relativismo cuya total vaciedad es el precio que se paga por situarse en ella (Eagleton, 1983, pag. 174). Rezuma resignación ante la imposibilidad de decir ciertas verdades (como cuadra a la desilusión posterior al mayo del 1968), y al tiempo permite una radicalidad maliciosa ante las solemnes declaraciones de otros autores. En palabras de Eagleton, “Resulta tan perjudicial como un cartucho de salva” (pag. 175). El hecho de tomar la inevitable “ambigüedad” de la literatura, su tendencia a situar al lector precariamente entre los sentidos literal y figurado como antes vimos, y deducir de la misma su carácter vacío de claros significados y por tanto infinitamente deconstruible, supone olvidarse de la honestidad básica mostrada por la Literatura confesándose culpable, ya sea en los sentidos de Sartre o de Bataille. Esta es una demostración de honestidad visible del primer al último minuto de *Amores perros*, una prueba de la moralidad de su escritura (o filmación) que solamente podríamos olvidar desde el cinismo o la debilidad crítica. Procuramos evitarlos y evitárselos a nuestro lector.

4,12) Cuarta observación: la necesidad de otra lectura, respetuosa de la diferencia fílmica; Una lectura “persecutorio-sacrificial”.

Llegados a este punto, hemos recorrido diferentes aspectos de la lectura retórica/ideológica de *Amores perros*. Y a estas alturas de nuestro argumento, tras igualmente haber presentado antes las lecturas sintagmáticas y paradigmáticas, creemos demostrada su insuficiencia y por tanto la necesidad de otra diferente lectura, incluyendo pero trascendiéndolas. La denominamos tentativamente lectura persecutoria-sacrificial. Y la vemos desarrollándose en un bucle que proviene de la problematización de la cuestión del estilo por Metz, via Deleuze y Ranciere y la teoría del “Gestus” brechtiano, y desembocando en las propuestas de Bataille que hagan justicia a la singularidad de *Amores perros*. Pero siempre recordando nuestro punto de partida, desde el destrenzado de los códigos indicados por Barthes y Brooks (del capítulo primero), y siguiendo nuestra continua preocupación a lo largo del trabajo por esclarecer los campos semánticos correspondientes a las persecuciones y sacrificios que titulan esta lectura nuestra.

4,13) El destrenzado de los códigos revelado por las funciones persecutorio-sacrificiales.

Luego del recorrido textual de las secuencias fílmicas hemos ido extrayendo varios rasgos distintivos de *Amores perros* que esperamos hayan demostrado la necesidad de comprenderla en sucesivos oleajes de lecturas expansivas. Una vez realizados el procedimiento analítico primero e interpretativo después, se revelan (en los saltos de niveles y los anacronismos, en

buena parte de estilemas donde el filme cuestiona la fabula que nos presenta), las problemáticas dinámicas que denominamos “*de persecuciones y sacrificios*”. De esta forma destrenzamos la trama de los dos códigos barthesianos que viéramos, y que reclaman su superación, como Brooks vio claramente y apuntamos al empezar nuestro estudio.

4,14) Las definiciones semánticas y sintácticas de las persecuciones y sacrificios; Las estrategias discursivas de *Amores perros* como sacrificiales.

Todavía otra manera de entender las secuencias de la película como instancias de "persecuciones y sacrificios" será redefiniendo las categorías propuestas. así, vemos la primera designando toda suerte de sacrilegios implícitos, tal como el cazador viola con sus actos mortales la sacralidad de la vida, las imparable pulsiones de Octavio y Daniel y del Chivo arrastrándolos a tales violaciones. La segunda categoría designa un conjunto de abnegaciones explícitas, representador por las sacrificadas Susana y Valeria y Maru como dudosos modelos de personajes femeninos en esta película. También se sacrifica la cronología del relato en cuanto temporalidad consecutiva, como vimos en el capítulo tercero, en aras de un aparente determinismo donde se conjuntan el azar e incluso cierta fatalidad de los accidentes funcionando de forma anticonsecutiva, o sea casual.

Mencionemos igualmente las especiales funciones narratológicas denominadas en nuestra propuesta como “funciones persecutorio/sacrificiales”. Las hemos visto desplegarse en esta fábula fílmica, cercanas a los mecanismos narrativos definidos por Bremond y antes Aristóteles, pero también contradiciendo lo anterior con los momentos de pura exigencia estética casi destemporalizada (de Ricoeur a Ranciere). Esta dialéctica de presentación y cuestionamiento incesante de las implicaciones emocionales del espectador por el relato se revela nuevamente en este capítulo. Al estudiar los estilismos vemos el peculiar ordenamiento de las secuencias y su plasmación expresiva. Aquí confluyen los ante denominados “estilemas fílmicos” y las “figuras literario-retóricas”.

Pero también sabemos que las “persecuciones” son tanto las deseantes búsquedas de amores prohibidos de Octavio y Daniel/Valeria, como las mismísimas acciones que El Chivo realice para ejecutar a sus víctimas, como la famosa persecución automovilística al iniciarse el filme, como acaso las persecuciones del “Sentido” que viéramos en los ejemplos metodológicos de Culler, y ficticios describiendo al personaje de “*El perseguidor*” escrito por Cortázar. Y las mismísimas labores detectivescas del crítico literario, desde Todorov y

Barthes hasta tantos otros exegetas.²¹ Y esas persecuciones las reduplican de alguna manera las tres historias filmadas al entrecruzarse, interrumpiéndose y cuestionándose, y apuntando hacia un final por así llamarlo “sacrificial”, no ya catastrófico y negativo sino mostrando los hispánicos y católicos rasgos de nuestra famosa “abnegación” o auto sacrificio. Tal vemos en el personaje de “El Chivo” perdiéndose con su perro Negro por los vertederos del extrarradio de Ciudad de México dejándolo todo atrás, incluida su hija, tal como Octavio se haya resignado a la infructuosa espera de su deseada cuñada en los andenes de la Estación de Autobuses, o como Daniel abraza desesperado pero comprensivo a aquella deseadísim Valeria que ahora deberá cuidar como inválida.

En los finales de las tres historias corroboramos, si no la famosa convergencia en “el sufrimiento como camino hacia la esperanza” apuntada por Arriaga en el prólogo guionística, sí unos trazados de la actividad de los personajes definibles como “persecuciones”. Y con extremada tendencia a mutarse en “sacrificiales”, como llevamos diciendo ya hace tiempo. Quizás no sea casualidad que en numerosas entrevistas con la prensa, el guionista Arriaga haya comparado su trabajo de escritor al de un cazador.²²

²¹ En cuanto a las definiciones semánticas, considero cuatro ocurrencias: las definiciones del Diccionario de Julio Casares, la de actividad semiótica de J. Culler, la “narración /descripción” de la “teleología” fébril del protagonista de un famoso cuento escrito por J. Cortazar, y las definiciones de autoria y de las motivaciones/acciones de los personajes de “Amores perros” por parte del guionista G. Arriaga.

a) Entre los varios sentidos de persecución tenemos aquellos de, “1. Seguimiento o acaso a una persona con ánimo de alcanzarla o dañarla. 2. Solicitar o pretender algo con frecuencia, donde la solicitud no tiene carácter personal sino general o incluso teórico.”(en Julio Casares, “Diccionario ideológico de la lengua española”, Gustavo Gili, Barcelona, 1985; pag. 644). b) Quizá podríamos incluir el sentido semiótico del título de Jonathan Culler, “*The pursuit of signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*” (1981), citado en el cuerpo de nuestro texto y donde se propone una perspectiva teórica respecto a la lectura textual. c) En un tercer sentido mucho más metafísico y quizá irónico emplea la “manía persecutoria” Julio Cortazar en su cuento “*El perseguidor*” (incluido en “*Las armas secretas*”, 1964) definiendo la imposible búsqueda de su protagonista Johnny -inspirado por el jazzista Charlie Parker-. Cito del cuento, “El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca sólo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a “*Amorous*”, para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). Ahora se que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en “*Amorous*”, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos ni piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme. Y me veo precisado a decir que en el fondo “*Amorous*” me ha dado ganas de vomitar, como si eso pudiera librarme de él, de todo lo que en él corre contra mí y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonrío enloquecido.” (pag. 250, Julio Cortazar, “*Cuentos completos-I. (1945-1966)*”, Alfaguara, Madrid, 1994). Los personajes de Octavio y de Daniel, hasta cierto punto Valeria y desde luego El Chivo, y quizá incluso los hermanastros ejecutivos de la última historia de las tres de la película, pueden verse (o no) en el desasosiego existencial del personaje cortazariano. Aunque también podríamos verlos solo como personajes guiados por un instinto arraigado de caza, cercano al de los perros que tantas veces suelen servirles de metáfora, y tan característico de los personajes de Arriaga (y por ende Iñárritu, claro). d) Y por supuesto no olvidamos las propias declaraciones del guionista G. Arriaga, luego recogidas.

²² Estos son los términos en que el guionista mexicano compara ambas modalidades de actividad. , “ (...) Me defino como un cazador que escribe porque mis personajes son medio cazadores en sus actitudes; van, buscan y tienen escrito el sentido de libertad, con el cual no transigen.”(en “*Terra - Cultura - Guillermo Arriaga: “No quiero ser etiquetado por haber escrito el guión de “Amores perros”*” (15/02/2002). Y también “(...) Guillermo Arriaga (México DF, 1958) dice que es un cazador que escribe. La frase es de Miguel Delibes, pero él la ha tomado prestada. “Me gusta cazar porque es un rito muy profundo que enfrenta la vida con la muerte, la belleza con el horror”, explica el escritor. “La caza acerca a la verdad de las cosas. Todo mi trabajo es sobre la caza y todos mis personajes se comportan como cazadores. Me gustan los animales y los que más respeto

No solamente ya el trabajo del autor o de sus personajes, sino que este modelo de “persecuciones sacrificiales” presenta un segundo paralelismo, con la mismísima actividad semiótica de lectura de los signos acechando su sentido. Así lo define J. Culler,

“(.) Semiotics, which defines itself as the science of signs, posits a zoological pursuit: the semiotic wants to discover what are the species of signs. Confronted with a plethora of texts that communicate various meanings to their readers, the analyst does not pursue a meaning; he seeks to identify signs and describe their functioning. Like hunters pursuing a particular beast that will make a splendid trophy, they have a more precise goal. A sign sequence is there to be interpreted; one pursues it to capture its meaning.” (Culler, 1981, p. viii).

Todavía otra forma de entender este concepto de “persecuciones” como descriptivas de las acciones narradas, lo tenemos en la motivación “deseante” o de Eros, un rasgo fundamental que activa el relato. Lo buscado por el personaje y sus vicisitudes para lograrlo explican el desarrollo del relato. En tal sentido pareciera adscribirse nuestra *Amores perros* al paradigma clásico hollywoodiense de personajes tras su claro objetivo, más claramente en el caso de Octavio y Daniel, menos claro en cuanto a Valeria y el Chivo. Preguntarnos si los personajes pueden sobrevivir a las consecuencias de tamaño deseo sería otra diferente cuestión, cuando vemos que casi llega a acarrearles, si no la muerte, ciertamente un drástico final de sus “correrías”. Y de nuevo reconocemos la otra fuerza articulando estas historias, la obsesión de Thanatos en la sacrificialidad mostrada por los autores del filme, Sería un deseo de vida que en su extremosidad acaba curiosamente semejándose al de muerte, tal como Bataille haya definido al erotismo. El signo revelándonos unas persecuciones ya vueltas sacrificiales.

La necesidad de otra lectura diferente de Amores perros.

Esta lectura ahora propuesta se basaría en las categorías narrativas previas, pero procuraría ser respetuosa de la diferencia fílmica. Su posibilidad como lectura se basa en la cortedad de las anteriores, sin que apenas podamos sino indicar algunas sugerencias de la Exigencia estética y moral que procurase definir. Antes que nada tendría la obligación de definir el que vimos como rasgo destacado de *Amores perros*, la transmisión de ciertos estados emocionales

son los que cazo. Ah, y sólo cazo animales que me como”. (“Guillermo Arriaga, el cazador que escribe – ELPAIS, viernes, 2 de diciembre de 2005) En una entrevista en “EL MALPENSANTE” con Jaime A. Vélez, declara que “ A mí me influyó mucho la calle. La calle me dio vida y experiencia. Pero hay otra cosa para mí tan importante como la calle y es la cacería. Yo soy un cazador que escribe. La cacería me revela verdades acerca de la condición humana y de la naturaleza en general que ninguna otra cosa me revela. ¿Cuál es la importancia de la cacería? Decir que no hemos perdido la muerte, simplemente la hemos delegado. Es el carnicero el que mata, el enterrador el que entierra. A mí, por ejemplo, me extrañó la preocupación de muchos escritores en *Amores perros* por los perros y no por los seres humanos. La cacería me revela verdades acerca de la condición humana y de la naturaleza en general que ninguna otra cosa me revela. Me revela que tenemos mucho de naturaleza los seres humanos, cosa que no podemos ni debemos perder. Toda esta ecología políticamente correcta nos está arrebatando algo esencial del ser humano, el contacto con sus partes más oscuras, más instintivas, más animales, más puras.”

atravesados por los personajes que el director pretende comunicar al espectador. Lo que Bataille llamase “*Ese don de sí mismo que la vida exige, que conduce a la angustia mortal, pero también libera la grandeza humana, como era el sentido de las antiguas costumbres sacrificiales de los aztecas.*” (Bataille, 1976, pag. 121). Este movimiento que llamamos “persecutorio-sacrificial”, tal como pensamos que cuadra a los personajes principales de la fábula de Arriaga y González Iñárritu , insaciables cazadores de los amores deseados y así dispuestos a cualquier inmolación de los coprotagonistas. Al final, inevitablemente incluyendo la propia. Porque a su vez los arrastra la dinámica ya no argumental, sino emocional de la película, algo trascendiendo el fatalismo salvaje que se evidencia en la diversidad de las tres tramas. Es la aceptación de una clara mezcla de crueldad y generosidad, configurándolos como humanos desde la pantalla cinematográfica y obligándonos como espectadores a reconocernos, sin volver la cara. Para inmediatamente seguir preguntándonos por la siguiente vuelta del destino, embarcados en el mismo navío cuya estela supiese reflejar González Iñárritu . Esta será la última lectura propuesta por nosotros, pero es imposible desarrollarla más en esta tesina.

Ya hemos visto anteriormente en el capítulo 2 como las llamadas distorsiones del relato van sugiriendo las lecturas retórica y persecutoria-sacrificial. Igualmente vimos otra acepción de lo “persecutorio-sacrificial” como rasgo articulador del discurso de *Amores perros* en cuanto segundo discurso lógico y deseante que mueve a los personajes y “desencadena azares catastróficos para la primera lógica o temporal del relato, fracturándola” (escribimos en nuestro capítulo 3). No puede determinarse bien como consecutiva o como causal , al menos tal como se entienden tales términos canónicamente desde Hume a Bordwell. Concluimos en que la *dinámica* sacrificial desencadenada por los personajes acababa devorándolos a ellos, al menos en la articulación narrativa del discurso mostrado por González Iñárritu Iñárritu. Y hablando de dicha estructuración, este discurso anticonsecutivo pero “sangriento” se muestra opuesto a la primera dinámica de las acciones narrativas denominadas “persecuciones”. Se evidenciaba una *sintaxis narrativa* centrada, antes que en la *historia* como la primera, en la modalidad del *discurso*, y aún luego en la misma *narración*.

Al ir intuyendo como espectadores el revés del trenzado dramático de la película, comprendimos que las rupturas de los hilos consecutivos de los personajes son en realidad “perversamente” consecuentes. Una fatalidad ha sobrecargado la trama, presentando un carácter sacrificial cuya dinámica acompaña –y cuestiona- la anterior persecutoria.

La *dinámica* sacrificial parece inicialmente seguir la clásica y tópica división de géneros donde son hombres los protagonistas activos, casi verdugos, y son mujeres las emblemáticas de abnegaciones y sufrimientos, emblemas de una visión “sacrificada” del amor

(Smith, 2003, Págs.. 40 a 50). Aunque al desarrollarse la película comprendamos cómo los sufrimientos de los protagonistas masculinos no dejan de ahondarse, igualmente. También el recorrido sacrificial interrumpe el primer tejido del relato, el cronológico y consecutivo, mediante la azarosa irrupción del accidente y del inesperado giro dramático. O de los giros dramáticos, porque se repiten. No solamente vemos el accidente automovilístico, sino también otras ocurrencias sorprendentes: el intento suicida que provoca la invalidez final de Valeria, la traición de Susana a Octavio llevándose sus comunes ahorros al irse con Ramiro, la muerte de éste en el atraco al banco, la caída del perrito Richi al subsuelo del apartamento, la matanza que el perro Cofi realiza de los otros perros del Chivo, o su misma conversión en verdugo cuando iba a convertirse en víctima del perro del Jarocho, etc. Estos accidentes y giros dramáticos inesperados presentan la intervención del azar o de antagonistas imprevistos, y ocasionan un giro fatal donde los sacrificadores resultan sacrificados. Leyendo entre líneas, reflexionando entre las secuencias sobre esas intenciones autorales del director respecto a sus personajes, estas rupturas de sus vidas consecutivas no pueden dejar de parecernos ocurrencias “perversamente” consecuentes. Como espectadores “culpables”, nos hemos estremecido con los personajes, pero nos sabemos también cómplices del autor,

Pero hay unos protagonistas fundamentales del discurso que no son personajes sino antes catalizadores de cambios. Igualmente alteran de forma crucial la intriga, concienciándonos de su discurso. Hablamos de tres actantes de cariz diverso, el accidente automovilístico, el perro Cofi, y el perrito Richi. El accidente clausura las rachas afortunadas de Octavio y Valeria, Cofi es instrumento directo del enriquecimiento de Octavio-y causa indirecta de su caída cuando le disparan-, así como artífice del cambio del Chivo de verdugo a exiliado. En cuanto a Richi, sirve de correlato del destino de Valeria, degradándose de la regalada fortuna a la suerte aciaga. Y refleja indirectamente el desarrollo del romance o relación amorosa entre su dueña Valeria y el publicista Daniel, desde la superficie del lujoso apartamento donde la pareja festejase hasta el subsuelo infestado de ratas donde Richi acaba cayendo. En esa caída se lleva consigo de alguna manera la relación de pareja entablada por su dueña. Se establece un juego de paralelos y contrastes de gran calado estilístico y dramático contrapuntando estos “protagonistas” discursivos y los personajes principales por otra parte.

Entonces este viene a ser el proceso dándonos cierta clave de lectura interpretativa. Cuando en *Amores perros* empezamos con la brutalidad del accidente automovilístico y la inmólación azarosa de unas vidas humanas, y continuamos con las sangrientas peleas de perros (que ni Octavio ni los otros participantes ven como otra cosa que rentable deporte), esas dos “marcas” vienen a darnos unas claves “dinámicas” interpretativas. Siguiendo la

división clásica de la narratología estructuralista, no podríamos verlas primero como “funciones” (porque la trama con sus saltos temporales nos oculta su sentido o sus consecuencias), obligándonos pues a verlas como “indicios”. Luego en la película cobrarán todo su espesor semántico, apuntando no a la llamada “dictadura de las lágrimas” con que pudieran definirse los melodramas –en parte el género usado en la película-, sino antes bien una “*dictadura de la sangre derramada*”. Pero que no consiente trivializarse (como acaso en Tarantino y tantos seguidores), sino prefiere volverse profundo dilema moral y religioso (como en películas de Kieslowski y especialmente del Trier de “*Breaking the Waves*” o de “*Dogville*”). Esta seriedad de propósitos mostrada por la película de González Iñárritu es una de las razones que me llevan a estudiarla en su posible vertiente de “*sacrificio*” como una de las claves lectoras y motivos principales de la trama, “sacrificio” entendido en los términos de Bataille luego explicados. Se apunta con ello a las conexiones entre el deseo sexual y la muerte que parecen apuntarse en las historias de Octavio y algo de Valeria, o los ya mencionados “acontecimientos” de la trama que nos muestra los sucesivos destrozos ocurridos en las vidas de los “actantes”, perros como personajes. Esta será la “dinámica sacrificial” entendida como clave de su correspondiente lectura.

A su vez ella va creando el inevitable “*horizonte de expectativas*” lectoras, noción clave de la *Estética de la recepción*, que impugna la neutralidad lectora y señala que el lector “allega prejuicios, normas genéricas, formas de las obras anteriores, hasta canalizar unas ciertas expectativas hacia un determinado sentido” (Pozuelo, 1988: 115). En esta película, la expectativa “*persecutorio-sacrificial*” también se evidencia en sus estilemas. Detectamos determinadas elecciones de las figuras semiológicas respecto al material audiovisual. Así, las tonalidades agresivas o dolorosísimas de una banda sonora realzando y criticando los diversos destinos de los personajes, visualmente el empleo de primeros planos inmisericordes y movimientos de cámara agresivos o aterrados y pudorosos, las coloraciones especiales de la fotografía según las escenas y las historias contadas en diversos momentos, etc. Pero, recalamos, preferimos la denominación de “*dinámica*” antes que la de “*expectativas*” para este proceso, pues así enfatizamos tanto el trabajo del espectador, como la problemática “implicatoria” que el discurso fílmico de González Iñárritu demuestra. Esto es, su vocación artística de conmovernos pero también abrir una reflexión existencial a la que su propia obra no puede responder, paradójicamente.

Este aludido proceso se materializa en unas estrategias que sigue el discurso para presentarnos la historia en pantalla, al mostrarnos el director la brutal peripecia de sus personajes, desquiciada en tantos saltos temporales y casi anticausales. A su vez son estrategias retóricas respecto a nosotros sus espectadores, no ya solamente buscando

conmovernos aristotélicamente, sino al tiempo cuestionando nuestras tendencias melodramáticas. Tal es el *dinamismo persecutorio-sacrificial* al que apuntamos finalmente, tras deducirlo de las lecturas anteriores y especialmente de la “*elocutio*” particular empleada por el director y su equipo.

Las estrategias discursivas de Amores perros son también sacrificiales.

Al final del capítulo 3 de nuestra tesina comentamos el concepto pos-narratológico de *doble lógica narrativa*, viéndolo como un apriorismo de la lectura paradigmática indicativo de una opción metodológica, tal como la indicasen Culler o Brooks (ver nota 15). Veremos aquí sin embargo otra clase de funcionamiento doble y paralelo, el de las acciones narrativas simultaneándose como persecuciones y como sacrificios, transformándose las unas en las otras incansablemente.

En el caso de Octavio se halla inmerso en la cadena metafórica: lo vemos víctima de una persecución automovilística en la primera secuencia, mientras luego se nos revelará *perseguidor* amoroso (y adúltero) de su cuñada, y dispuesto a sacrificar al perro Cofi en sus diversas apuestas. Valeria persigue su triunfadora carrera de modelo como vemos en su aparición televisiva y sus relaciones con el publicista Daniel, para luego ser también víctima del accidente inicial, y sacrificada protagonista de un destino ensañado con ella. Al tiempo la vemos como objeto deseado y perseguido por Daniel, quien llega a *sacrificar* su familia por ella. En la historia del Chivo, tenemos a un perseguidor de la utopía social por la que no dudó en abandonar a su familia, pero fue sacrificado a su vez por la realidad político-social (su encarcelamiento siendo guerrillero activista). Ahora se limita a malvivir como sicario a sueldo de los distintos ejecutivos (al final, de Gustavo para asesinar a su hermanastro Luís) y encargado del policía corrupto Leonardo. Vuelto instrumento de “disputas empresariales” quien antes negase la mismísima noción de empresa, en cruel ironía dramática, solo podrá escapar a su papel de verdugo “antes victimizado” cuando se vea en el espejo del Cofi. El sacrificado sacrificador deberá romper la cadena si quiere recuperar lo máspreciado que le queda, el amor de su hija a la que abandonase.

En cuanto a los perros de la película, que ya vimos que articulaban un contrapunto de gran eficacia narrativa, con los personajes humanos entre los que se mueven, diremos que son al tiempo las víctimas y los verdugos de un funcionamiento a veces cercano a la alegoría. Van intercambiando sus roles y despliegan un ritual donde mutuamente se implican, pues el verdugo tiene que perseguir a su víctima mientras que la víctima solamente lo es al sacrificarla el verdugo. Esta es una ley casi darwiniana o spenceriana, muy barojiana de “lucha por la vida”, pero que los perros ejemplifican magníficamente, y que muestra a manera

de reflejo aspectos cruciales de las historias de personajes de los tres fragmentos de la película. Pero el revés de esa moneda “sacrificial” que perros y personajes comparten es el desvelado de su radical fragilidad, paradójicamente. También Octavio, Valeria y el Chivo son vulnerables -y ciertamente vulnerados- juguetes del destino caprichoso que comparten con el perro negro y el perro blanco y los perros mascotas que fueron masacrados. Un distinto golpe de dados, azaroso, los decanta al uno o al otro lado del tablero de la supervivencia en Ciudad de México. De ahí su fragilidad contrastada con la reciedumbre de sus pasiones u obsesiones. Esta ambigüedad ya encontrada en el guión original de Arriaga es justamente la misma que González Iñárritu perfilase todavía más en su película.

El discurso fílmico de González Iñárritu no deja de seguir toda la brutal y desquiciada travesía de los personajes mediante las peculiares estrategias estilísticas que detectamos, la llamada figuralidad retórica. Las estrategias discursivas no son ya las maneras seguidas por el discurso para presentarnos la historia en pantalla, sino antes bien desempeñan una pragmática respecto al espectador. No solamente buscan conmovernos aristotélicamente, sino distanciarnos críticamente por la complejidad de su trazado, las interrupciones del suspense abriendo paso a una especial temporalidad y estética que dramáticamente reconocemos. Tales estrategias discursivas van en la práctica “*sacrificando*” uno tras otro los estereotipos donde basen el relato de *Amores perros*, pero también las expectativas y luego las reflexiones espectatoriales, sorprendiéndonos. La continuada distorsión del sentido que van realizando a lo largo de las dos horas y veinticinco minutos de película pensamos que muy bien puede llamarse “*sacrificial*”.

4,15) El desarrollo fílmico, antes como fatalidad anticonsecuente que como fatalidad sacrificial.

Anteriormente hemos llamado al funcionamiento dramático de esta película como “anticonsecuente fatalidad” (en la lectura sintagmática del capítulo dos). Pero el ejercicio de esta “fatalidad” del discurso fílmico al desarrollarse también deja espacios interpretativos abiertos. Los finales de los personajes de Octavio, Valeria y Daniel, y sobre todo el Chivo son abiertos, sus historias se resisten a la necesaria conclusión en catástrofe y fracaso del clásico fatalismo de tragedia griega. Dicho de otro y algo paradójico modo, aunque la *fatalidad sacrificial* no deja de serlo, no por ello funciona como un teleologismo. Los autores siguen respetando la libertad de elección de los protagonistas, aunque los dibujen al borde del precipicio.

Una primera crítica de la fatalidad sacrificial nos lleva a ver estos personajes siguiendo la dinámica del *perseguir* y sacrificar hasta resultar sacrificados al final, como tantos otros en

esta película. Pero ahora se nos muestran prácticamente afuera del trazado del filme, a la deriva o a la expectativa, aguardando el golpe de timón dramático que el discurso fílmico no quiso darles. Y acaso en la misma indeterminación de sus destinos, en las escenas finales de sus historias, yace algo mucho menos fatalista que lo que empezáramos creyendo. Vemos ahí una suerte de venganza de la historia negándose a las garras discursivas o alegóricas del sentido determinista. El autor ha dejado esbozado el dibujo de un lugar o de una secuencia no filmada pero implícita, que trasciende la interminable permutación de las persecuciones y los sacrificios. Esa indeterminación proviene de las fatalidades de la trama pero no apunta a ninguna finalidad, y con ello desmiente la supuesta finalidad sacrificial. Es antes descriptiva de una dinámica que de su finalidad, una suerte de radiación propagándose entre los personajes de la película. Un ritual abierto dibujado por González Iñarritu donde los espectadores no pueden dejar de incluirse, conmovidos pero sin dejar de interrogarse.

Una segunda crítica de esa fatalidad sacrificial tendría ahora que aludir a los estereotipos femeninos utilizados por la trama, los que han sido profundamente cuestionados por la corriente crítica feminista de la narratología, desde las impugnaciones de Laura Mulvey (1975, en McQuillan, 2000, Págs.. 177 a 184) o de Susan S. Lanser (1986, en McQuillan, 2000, Págs.. 198 a 201). Ellas son de nuevo las víctimas necesarias en toda trama sacrificial, y debidamente escuchamos en sordina su interrogación, molesta pero ineludible especialmente para los lectores o espectadores hispanohablantes. Así pues, ¿qué otro papel que el de “*grandes sufridoras*” se les otorga a las Susana, Valeria y Maru de esta película? ¿Son otra cosa que objetos de nostálgicos y febriles deseos masculinos o catalizadores de sus cambios, antes reflectoras de los varones que poseedoras de recorridos propios? Acaso en esta visión no andamos demasiado lejos de la terrible visión de personajes femeninos como víctimas sacrificiales presentada por Von Trier en “*Breaking the Waves*” (1996) y “*Dogville*” (2003). Con la diferencia de que para el director danés ellas son las protagonistas, mientras que en *Amores perros* están relegadas a ser “personajes-reflectores”. Aunque esto se matizara considerablemente en la siguiente película de González Iñarritu y Arriaga, con la desgarrada personificación que muestra Naomi Watts en “*21 gramos*” (2003).

Estos sentidos *sacrificiales* donde la víctima debe morir en nombre de la colectividad, tal como bien conocemos de nuestras tradiciones paganas, católicas o protestantes, los ha explicado maravillosamente G. Bataille (1976, Págs. 119 a 144). El autor vincula allí tal necesidad sacrificial a una suerte de justificación existencialista, tal como recordamos en el capítulo primero de nuestro trabajo. A la idea de conciencia individualista, la antropología y sociología francesa de su tiempo oponía el concepto de *ser social*, ciertas ideas de una conciencia colectiva, ya sea de un clan, de una ciudad o de un Estado. Frente a nuestro

aparente aislamiento discursivo y cartesiano, la propuesta sacrificial donde la destrucción de la conciencia aislada ratifica nuestra pertenencia colectiva. Como dijimos, muerte sacrificial de la víctima en aras de la colectividad. Tal sería motivo repetido en las películas de Von Trier, de sus personajes femeninos. Pero González Iñarritu presenta una problemática diferente, pese a los ciertos paralelismos indicados. Para el director mexicano el sufrimiento – y a veces placer, claro- demostrado por sus heroínas no es personalmente aislado, sino provocado por una contingencia externa y *social*. Lo vemos en todas sus instancias: del accidente de tráfico que deja a Valeria invalida, al abandono paterno de la familia por la lucha armada que deja huérfana de padre a Maru, repetido por el abandono del publicista Daniel de sus hijas y su esposa, y en el debatirse de Susana entre el maltrato de su marido Ramiro y el desenfrenado deseo de Octavio, volviéndola un juguete de las actuaciones y pasiones de los machos de aquella familia.

González Iñarritu busca una implicación pasional del espectador con su narración que sin embargo no es aristotélica, pues lleva asumidas las lecciones distorsionales, anticonsecutivas, de la modernidad narrativa literaria y fílmica. Pero tampoco se trata, como hemos visto, del ejercicio demostrativo y retórico de algunos *distanciamientos* brechtianos con respecto a la *incandescencia manipuladora* de las relaciones humanas. En lo primero hablaríamos de Godard visto por Peter Wollen (1972), y en lo segundo de Von Trier, o de Cassavetes visto por Gilles Deleuze (1985). Este curioso animal bicéfalo que constituye el relato de *Amores perros*, de exacerbadas visceralidad e intelectualidad, se propaga como una interrogación dolorida de inestable composición química. Va imbricando a los espectadores primero, a sus lectores después. Los lectores entendidos como aquellos que se preocupen pacientemente del destrenzado de la textualidad que breve e intensamente les asaltara primero desde la pantalla. Como exegetas literarios de estos *Amores perros* no podemos otra cosa que señalar estas dinámicas. Donde el autor y los personajes procuran comunicarse y comunicárnoslo, aún a sabiendas de que la imposibilidad será su exclusiva recompensa. Pero por eso mismo vinieron persiguiendo y sacrificando cuanto hallaron en su camino. Incluidos estos pobres y conmovidos lectores que ahora deban pagarles con la incomprensión final.

CONCLUSIÓN.

Volvemos a subrayar finalmente como esta cuarta lectura ahora propuesta, luego de las tres anteriormente vistas, supone antes que nada una aplicación de lo persecutorio y sacrificial en cuanto dinámicas lectoras. Las hemos aplicado para que pudiesen responder cabalmente al desafío lanzado por esta película. En ella se recorren incansablemente los tres planos clásicos del relato, empezando por la especial fatalidad anticonsecuente que mueve la historia, y siguiendo por las estrategias discursivas donde González Iñárritu revela una trama de personajes “sacrificados” so pretexto de trama de acciones. En cuanto a los estilemas de la pragmática narrativa, no se limitan a implicarnos como espectadores emocionalmente, sino que nos vuelven intelectualmente conscientes de la maleabilidad de los destinos humanos más trágicos. O sea, nuestra propuesta de lectura quiere reconocer las profundas implicaciones tanto eróticas y tanáticas como socialmente descriptivas (y ferozmente críticas) que demuestra *Amores perros*, la indivisibilidad del discurso presentado al espectador.

Finalmente afirmamos que el entrecortamiento temporal del relato y su fuerza dramática tan subrayados por el despliegue audiovisual de González Iñárritu para su historia, demuestran los mismos claros y sabios signos de “literariedad” estudiados por los formalistas rusos ya en los años 30, pero tamizados por el casi siglo de historia literaria y cinematográfica transcurrida. Lo que hace de *Amores perros* un ejemplo de la irreducible “ambigüedad” última del discurso fílmico que sepa reconocerse en la feroz honestidad final de toda Literatura (léase Cine) digna de su nombre.

BIBLIOGRAFÍA.

- Arriaga, G. (2001), *Amores perros*, London, Faber & Faber.
- Aumont, J. y Marie, M.(1988), *Análisis del filme*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Barthes, R. (1972) *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- (1984): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.
- (1966): *El análisis estructural*, (en Enric Sulla (ed.), 1996, “*Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*”, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 107-125.)
- (1973): *Análisis textual de un cuento de Edgar Poe*, (en Enric Sulla (ed.), 1996, “*Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*”, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 140- 149).
- Bataille, G. (1976), *El límite de lo útil (fragmentos de una versión abandonada de “La parte maldita”)*, Madrid, Losada, 2005.
- (1957): *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1977.
- Bazin, A. (1965 & 1958), “*Qu’est-ce que le cinéma?*” & “*Orson Welles*”, en Fossheim, H. – red-. *Filmteori. An antologi*, 1999, Oslo, Pax Forlag, 80- 93.
- Bordwell, D. (1989), *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 1995
- (1985): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- (1997): *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Massachusets.
- (1986), “*Prinsipper og fremgangsmåter for den klassiske Hollywood-filmens narrasjon*”, en Fossheim, H. –red-. *Filmteori. An antologi*, 1999, Oslo, Pax Forlag, 191- 211.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (2001), *Film Art. An Introduction*, University of Wisconsin, McGraw & Hill.
- Brooks, P. (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford, Claredon Press.
- Burch, N. (1970), *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- Cassetti, F. (2000), *teorías del cine, 1945-1990*, Madrid, Cátedra.
- Dayan, D. (1974), *The Tutor of Classical Cinema*, en Fossheim, H. –red-. *Filmteori. An antologi*, 1999, Oslo, Pax Forlag, 144-155.

- De Man, P.(1979), *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press.
- Deleuze, G. (1985), “*Hinsides bevegelsesbilde*”, en Fossheim, H. –red-. *Filmteori. En antologi*, 1999, Oslo, Pax Forlag, 184 a 191.
- Deleuze, G. (1985), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine- 2*, Barcelona, Paidós.
- Eagleton, T. (1983), *Una introducción a la teoría literaria*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Estébanez Calderón, D. (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fabbri, P. (1998), *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (1990), *La poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.
- Garrido Domínguez, A. (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Genette, G. (1966), “*Figurar*”, en A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg y H.H. Skei (reds.), *Moderne literaturteori. En antologi*, Oslo, Universitetsforlaget, 2003,164-176..
- Genette,G. (1972), *Narrative Discourse. En essay in Method*, Nueva York, Cornell University Press, 1980.
- González Iñarritu , A., (2000), *Amores perros*, México, Altavista Films/Zeta Films.
- Janss, C. y Refsum, Ch., (2003), *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*, Oslo, Universitetsforlaget
- Johnson, B. (1980), “*The Critical Difference: Barthes/Balzac*”, en McQuillan, M.(ed.), *The Narrative Reader*, London, Routledge, 2002, 238- 243.
- King, G. , *American Independent Cinema*, London , IB Tauris, 2005.
- Kristeva, J. (1970), *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Lanser, S. (1986), “*Toward a Feminist Narratology*”, en McQuillan, M.(ed.), *The Narrative Reader*, London, Routledge, 2002, 198-201.
- Metz, Ch. (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine, 1964- 1968*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Mulvey, L. (1975), “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, en McQuillan, M.(ed.), *The Narrative Reader*, London, Routledge, 2002, 177-182.
- Pasolini, P. P. (1965), *Cine de poesía*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2003), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Ramirez Berg, Ch. (1992), *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, Austin, University of Texas..
- Ranciere, J. (2001), *La fabula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós.

- Reis, C.& Lopes, A. C., (2002) *Diccionario de narratología*, Salamanca, Almar.
- Richardson, M.(ed.) (1998), *Georges Bataille. Essential Writings*, London, Sage Publications.
- Ricoeur, P. (1985), *Time and Narrative. Volume 2*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Saussure, F. (1922), *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal editor, 1980.
- Selden, R. (1985), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1996.
- Shaw, D. (1989), *La generación del 98*, Madrid, Cátedra.
- Smith, P. J. (2003), *Amores perros*, London, BFI Modern Classics.
- Stam, R., (2000), *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- Talens, J. & Romera Castillo, J. &Tordera, A. & Hernández Esteve, V. (1999), *Elementos para una semiótica del texto artístico.(Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra.
- Todorov, T. (1973), *Poética estructuralista*, Madrid, Losada, 2004.
- Vestre, B. (2002): “*David Hume (1711-1776)*”, en *Vestens store tankere. Fra Platon til våre dager*, Eriksen T. B. (red.), Oslo, Aschehoug.
- Williams, L. (1981), *Figures of desire*, Berkeley, University of California Press.
- Wollen, P. (1972): “*Godard og motfilmen: Vent d’est*”, en Fossheim, H. –red-. *Filmteori. An antologi*, 1999, Oslo, Pax Forlag, 157-169.
- Zavala, I. (1996), *Escuchar a Batjín*, Barcelona, Montesinos.
- .